4° Mus.Th. 328

Nicht verleihbar
M

Mus Theor
328
4°

Daube.

1/2

Der
Muſikaliſche Dilettant:
eine
Abhandlung der Kompoſition,
welche

nicht allein die neueſten Setzarten der zwo = drey = und mehrſtimmigen Sachen: ſondern auch die meiſten künſtlichen Gattungen der alten Kanons: der einfachen und Doppelfugen, deutlich vorträgt, und durch ausgeſuchte Beyſpiele erkläret.

Von
Johann Friederich Daube,
Rath und erſter Sekretär der Kaiſerl. Franciſciſchen Akademie der freyen Künſte und Wiſſenſchaften in Wien und Augſpurg.

Jd. i.#
Daube
D. muſikal.
Dilettant

Mit Röm. Kaiſerl. allergnädigſten Privilegio.

WJEN,
gedruckt bey Johann Thomas Edlen von Trattnern, kaiſerl. königl. Hofbuchdruckern und Buchhändlern.

1773.

74 G

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Inhalt
des ganzen Werkes.

Erſtes Hauptſtück.

Von der Harmonie überhaupt. ——— Pag. 3

Zweytes Hauptſtück.

Von den drey verſchiedenen Bewegungen der Stimmen. 9.

Drittes Hauptſtück. 15.

Von der Zuſammenſetzung zwoer Stimmen. Wiederholung einiger Hauptanmerkungen, die zur Verfertigung eines Baſſes gehören.

Viertes Hauptſtück. 40.

Von der Zuſammenſetzung dreyer Stimmen. Wiederholung einiger Anmerkungen, die zur dreyſtimmigen Kompoſition gehören.

Fünftes Hauptſtück. 91.

Von der vierſtimmigen Kompoſition. Wiederholung einiger Anmerkungen, die zur vierſtimmigen Kompoſition gehören.

Sechſtes Hauptſtück.

Von der fünf= und mehrſtimmigen Kompoſition 116.

Siebentes Hauptſtück.

Von der Variation. 137

Achtes Hauptſtück. 151.

Von der Nachahmung.

)(Neun=

Neuntes Hauptſtück. 169.

Vom Kanon.

Zehntes Hauptſtück. 215.

Von der einfachen Fuge.

Eilftes Hauptſtück. 253.

Vom doppelten Kontrepunkt.

Zwölftes Hauptſtück. 282.

Von den Doppelfugen.

Vorbericht.

Ein gut gelegter Grund im Generalbaſſe, kann mit allem Rechte der Wegweiſer zur Kompoſition genennt werden. Die Urſache iſt dieſe: der Generalbaß beſtehet in der Kenntniß der Akkorde und ihrer Folge. Die Kompoſition hingegen, wie dieſe Akkorde mit der Melodie geſchickt zu verbinden ſind, damit aus dieſer Vereinigung, die Ausdrückung, oder Abſchilderung der Affekten erfolge. Noch mehr: eine jede Melodie iſt aus Tönen zuſammengeſetzt, welche entlehnte Intervallen von Akkorden ſind. Hierunter muß man aber die durchgehenden Töne nicht eigentlich zählen, die zur Ausbildung der Melodie gar oft erfodert werden.

Zwar kann man auch ganz gut die praktiſche Generalbaßlehre inne haben, ohne die Kompoſition zu verſtehen. Allein wie man komponiren könne, ohne den Grund des Generalbaſſes zu wiſſen: dieſes iſt nicht möglich. Dann, eine gewiſſe Melodie zu erfinden, dazu, nach dem Gehöre einen Baß zu ſetzen, das heißt nur: den allergeringſten Theil von dieſer Kunſt zu beſitzen. Hierbey hat man freylich nicht nöthig, die Generalbaßlehre zu verſtehen: ob man gleich auch ohne dieſe Kenntniß nicht einmal im Stande iſt, die kürzeſte Melodie mit einer gründlichen Begleitung zu verſehen. Und hat man auch dieſes durch öftere Anhörung dergleichen ähnli-

chen Paſſagen getroffen: ſo weiß man doch nicht den geringſten Grund davon anzugeben. Es iſt daher allezeit ſicherer, man lerne den Generalbaß gründlich, und nach ſeinem ganzen Umfang, ehe man ſich an die Kompoſition waget. Hier ſind große Schwierigkeiten zu überwinden, wenn inſonderheit ein Muſikus von Metier ſie grundmäßig lernen will.

Wir werden alle Mühe anwenden, dieſe Wiſſenſchaft den Liebhabern aufs deutlichſte und leichteſte vorzutragen: beſonders jenen, welche unſre Abhandlung vom Generalbaſſe geleſen, und die Folge der Akkorde, nebſt der Anverwandſchaft der Tonarten inne haben. Wir verſichern: alle unnöthige Weitläufigkeit bleibet weg: alles Unnöthige und heutigestages Unbrauchbare wird ausgeſchloſſen. Der Grund, das Schwere, das ehemals Dunkle ſoll hier ſolchergeſtalt erkläret, und aufgedecket werden, daß der Liebhaber dieſe angenehme Wiſſenſchaft zu ſeinem Vergnügen leicht lernen und gebrauchen könne. Wir wenden uns nunmehr zur Erklärung der Harmonie.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

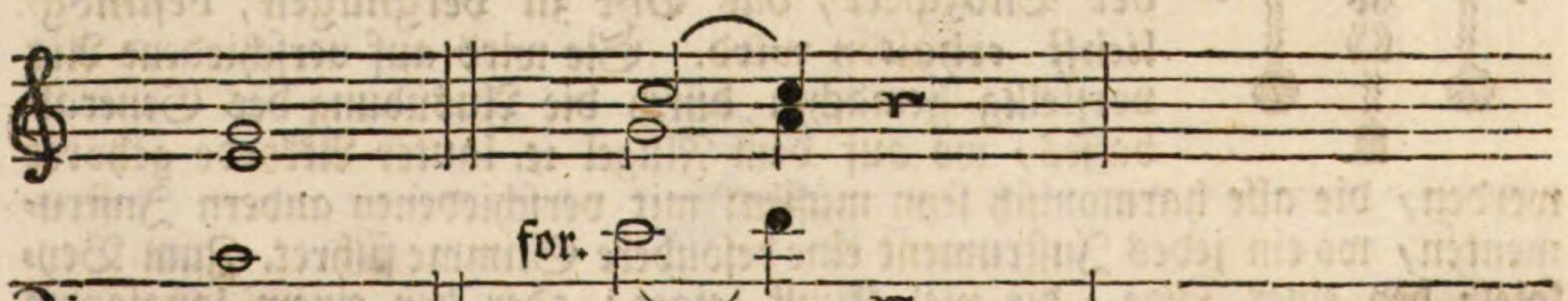
Erſtes Hauptſtück.

Von der Harmonie überhaupt.

Die Harmonie iſt eine Vereinbarung unterſchiedener Töne oder Stimmen, die durch Kunſt ſolchergeſtalt zuſammengefügt ſind, daß durch deren Anhörung, der Endzweck, das Ohr zu vergnügen, beſtmöglichſt erhalten wird. Sie wird auf verſchiedene Art vorſtellig gemacht: durch die Ausübung des Generalbaſſes, wo auf dem Flügel ꝛc. lauter Akkorde gehöret werden, die alle harmoniſch ſeyn müſſen: mit verſchiedenen andern Inſtrumenten, wo ein jedes Inſtrument eine beſondere Stimme führet. Zum Beyſpiel: bey einer Fuge, die viel Kunſt zeiget: oder bey einem langſamen Stücke, das mehrentheils aus Akkorden beſtehet. Hier wird dieſe Harmonie ſchon weiter ausgedehnet, indem die darinn vorkommende verſchiedene Notengeltung, desgleichen die durchgehenden Töne, Zierrathen ꝛc. ſie zu einer ganz andern Wirkung hinleiten, als die ſie bey Ausübung des Generalbaſſes zu thun vermag. Wenn nun die Harmonie durch Singſtimmen

und Inſtrumenten zugleich ausgedrückt wird: ſo kann ihre Vorſtellung noch beſſer erfolgen, wenn anders die Ausübung gut iſt. Wieviel das Singen zur Ausdrückung der Affekten beyträgt, iſt einem jeden Liebhaber bekannt. Die menſchliche Stimme bleibt jederzeit das fürnehmſte Werkzeug hierzu, wenn ſie beſonders durch Natur und Kunſt iſt wohl unterſtützet worden. Was die Natur auch nur hierinn vermag: und wie ſie ſchon den allerreinſten Theil der Harmonie dahin lenket, um gewiſſe Affekten auszudrücken, das finden wir bey Anhörung der Kirchenlieder, die durch viele Perſonen zugleich abgeſungen werden. Die Melodie dieſer Lieder iſt die einfacheſte und ganz ungekünſtelte: die Harmonie, die von dem allergrößten Theil von Leuten, welcher gar nichts von der Muſik verſtehet, geſungen wird, beſtehet aus dem Einklange und der Oktave. Dieſe beyden Töne werden hier von der Natur meiſtentheils ganz rein vorgetragen: und ungeachtet der großen Armuth dieſer Harmonie, wird dennoch gar oft der Endzweck, die Seele zu rühren, erhalten.

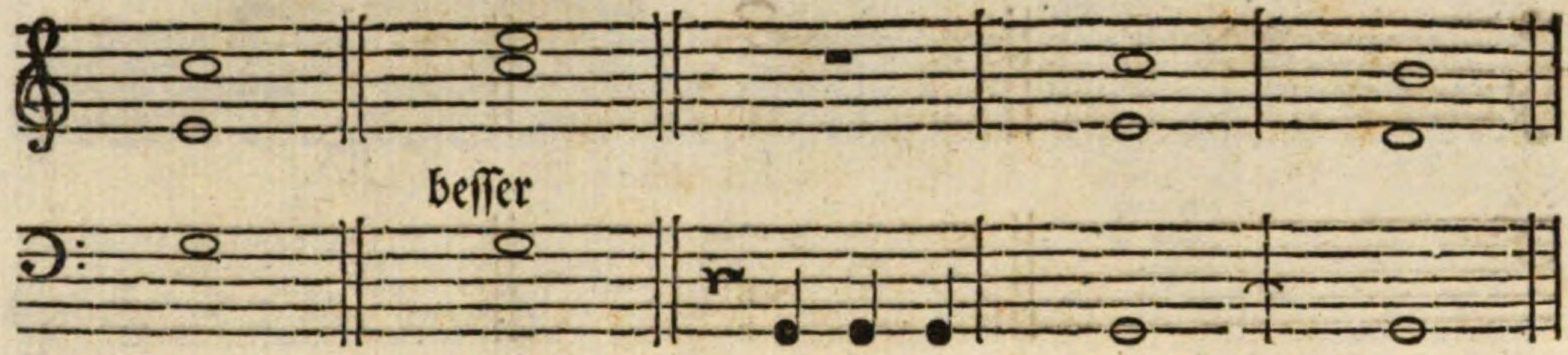
Gewiß iſts, **die Wirkung der Harmonie iſt vielfach.** Ein Akkord, deſſen Intervallen weit auseinander gedehnet ſind, bringet eine ganz andre Wirkung hervor, als derjenige, wo ſie ganz nahe beyſammen liegen. Wiederum: der herrſchende Akkord, zum Beyſpiel: in C dur klinget trefflich, wenn er in der Mitte ſeiner Tonleiter gehöret wird. Seine Wirkung iſt gut auf der Orgel, dem Flügel, oder Klavier: allein noch beſſer, wenn er durch zwo Violinen und einen Violoncell vorgetragen wird. Wird er durch blaſende Inſtrumenten von einerley Art, oder durch verſchiedene, mit oder ohne Saiteninſtrumenten vernommen; ſo iſt die Wirkung allezeit anders. Dieſe iſt wiederum verändert, wir wollen nicht ſagen noch beſſer, wenn ſeine erſte Umwendung gehöret wird: und das Violoncell drücket das im Baß ſtehende E recht vernehmlich aus, inſonderheit, wenn es durch ein Forzando ins F hinein geſchleift wird.



Die zwote Umwendung, wo G in Baß zuſtehen kömmt, macht keine ſo gute Wirkung, wenn inſonderheit C in der Höhe liegt. Dagegen,

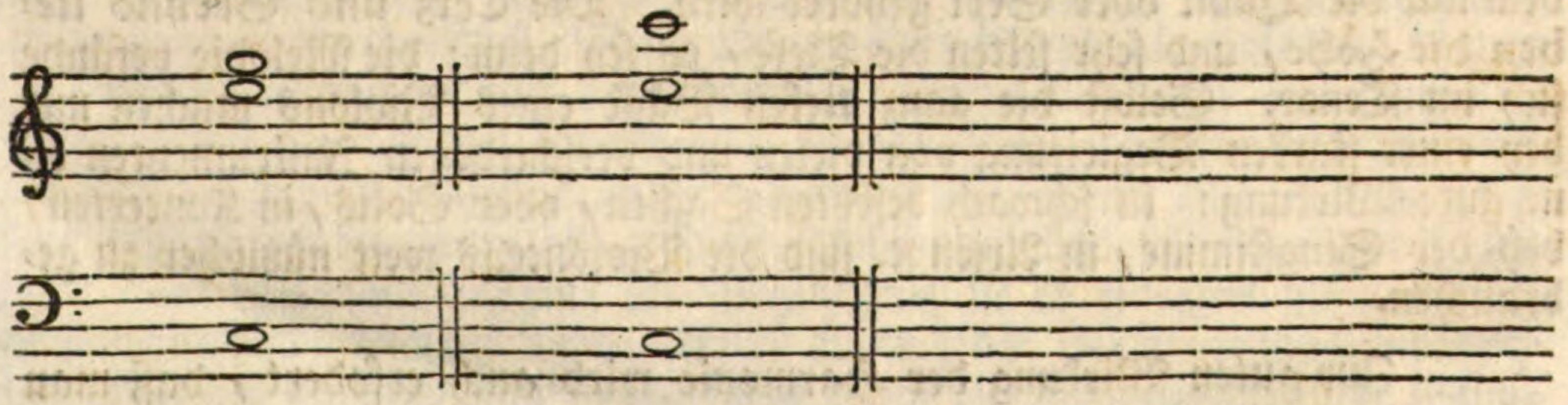
wenn

wenn E oben ſich befindet, oder aber: der Baß hält in der Tiefe aus, alsdenn klinget er auch gut.



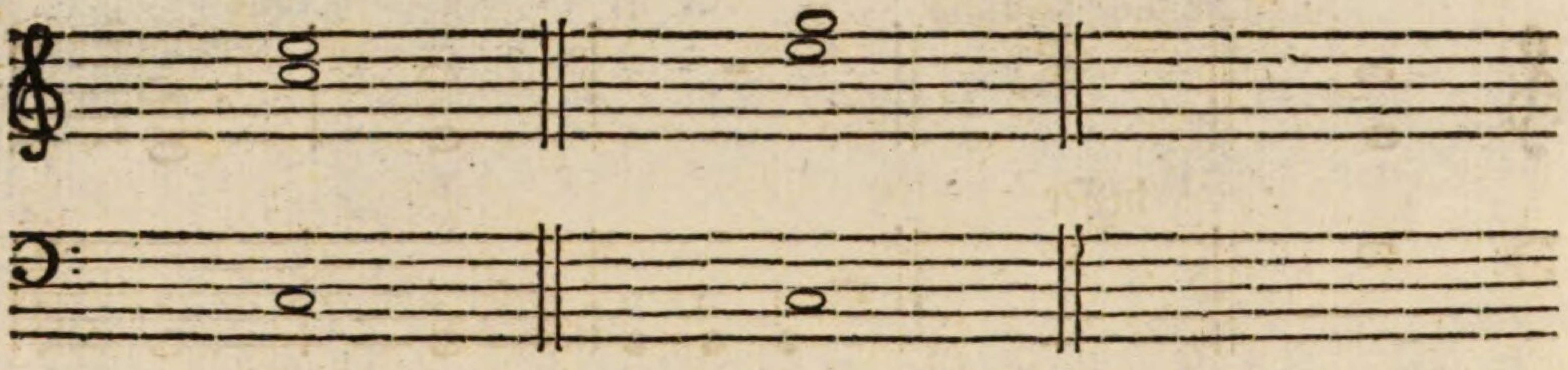
Die Urſach hiervon iſt: weil das G ohnehin eine eigene Harmonie von Natur beſitzet, von welcher dieſer Ton der Grund iſt. Wenn er aber als ein Baß bey der Harmonie des herrſchenden Akkordes erſcheinen ſoll: ſo kann ſeine Wirkung daſelbſt nicht ſo gut ſeyn, weil er in dieſem Akkorde eigentlich als eine Oberſtimme angeſehen wird, inſonderheit, wenn der rechtmäßige Grundton in der Höhe liegt, wie hier das erſte Beyſpiel im erſten Takt es anzeiget. Wenn hingegen das ihm von Natur näher anliegende E die Oberſtelle einnimmt: ſo wird dieſe Wirkung beſſer, weil der Sextengang dem Ohre angenehm iſt. Man beſehe den zweyten Takt. Wenn aber das G tief herunter in Baß zu liegen kömmt, und man hört es vorher, ehe die Harmonie des herrſchenden Akkordes erſcheinet: ſo iſt die Wirkung trefflich, inſonderheit, wenn die dem G eigene Harmonie, oder auch eine fremde auf dem liegenden Baß G nachfolget.

Obgleich die Wirkung dieſes herrſchenden Akkordes in den mittlern Tönen der Tonleiter ſehr gut iſt: ſo wird ſie dennoch noch beſſer gemacht, wenn ſeine Intervallen weit voneinander zu liegen kommen. Wenn E und G, oder E und C in der Höhe durch zwo Flöten vorgetragen werden.



Wenn zwo Hoboen dieſe Töne in der mittlern Oktave nehmen, und zwar nur terzenweiſe, welche bey dieſem Inſtrument angenehmer als die Sex-

ten klingen: (die Flöten lieben das Gegentheil) ſo iſt die Wirkung ſehr verſchieden.

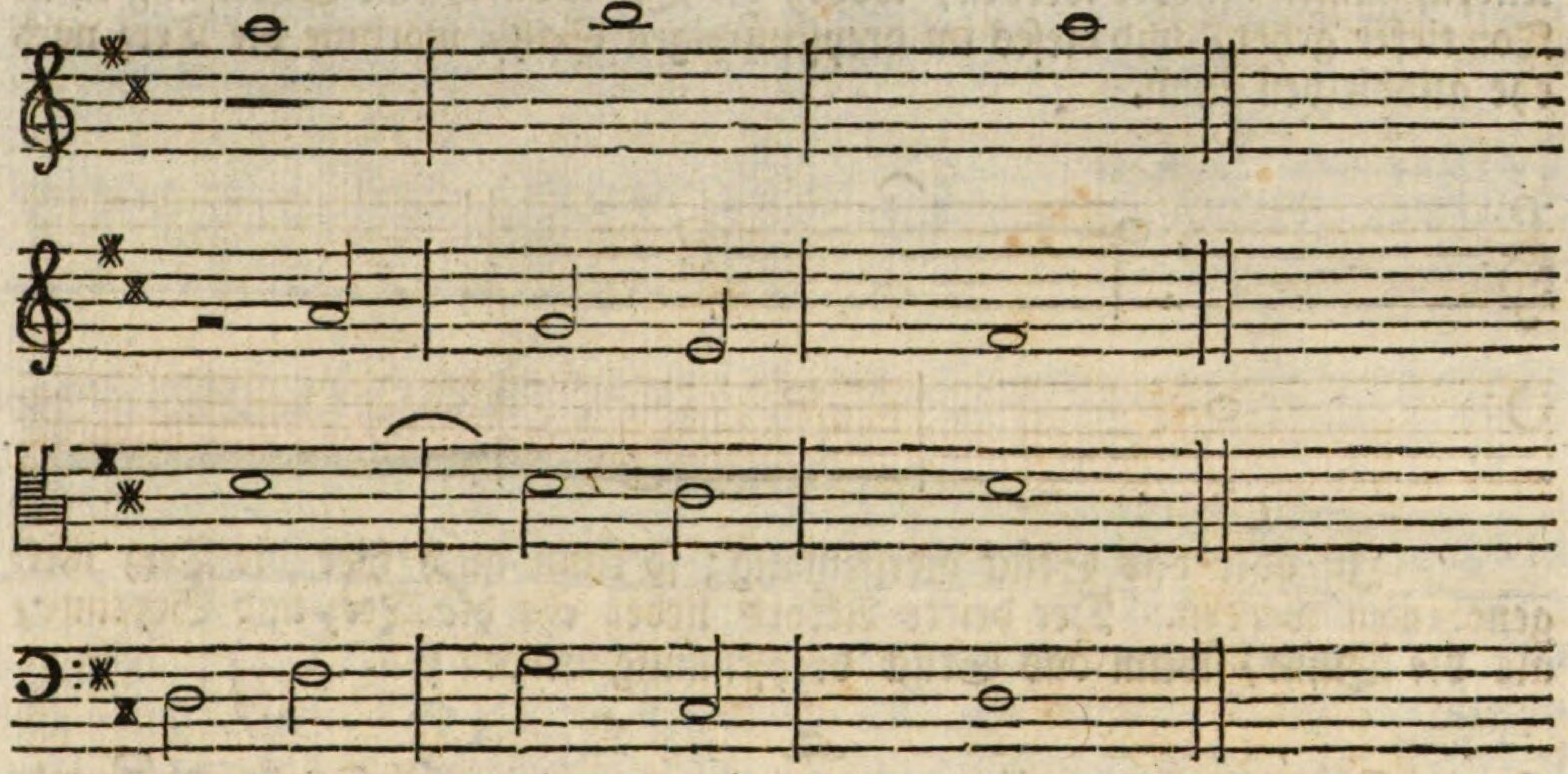


Die Wirkung wird abermals verändert, wenn dieſe beyden verſchiedene Blasinſtrumenten zuſammen gehöret werden. Wiederum, wenn noch Violinen hinzu treten. Die ganz volle Harmonie, wenn bey dieſen Inſtrumenten noch Hörner vorkommen, verurſachet einen prächtigen Ausdruck. Wenn aber die Violinen gedämpft ſind, und die andern Inſtrumenten piano blaſen, ſo drücket dieſer verdoppelte Akkord ſich zärtlich aus. Wenn die Hoboen eine Oktave tiefer als die Violinen ſtehen, alsdenn macht dieſes ungewöhnliche Verhältniß auch eine auszeichnende Wirkung. Wahr bleibt es: die Eigenſchaft des Tones von jedem Inſtrument trägt auch ſehr viel zur Ausdrückung der Affekten bey. Der Uniſonus ſoll mit allen Inſtrumenten genau übereinſtimmen, und dennoch höret ein jeder, auch der Muſikunkündige, den Unterſchied eines jeden Inſtruments. Alle ſowohl im Alterthum, als itziger Zeit, gebräuchliche Inſtrumenten unterſcheiden ſich im Ton, der aus der Beſchaffenheit ihres Körpers entſpringet, und nur ihm eigen bleibet. Die Akkorde, welche ganz tief im Baß zuſammen gehalten, angegeben werden, machen bey keinem Inſtrument eine Wirkung, und ſind zu nichts zu gebrauchen. Noch ehe ſind ſie, wenn die Terz wegbleibet, anzunehmen, indem nur die Quint oder Sext gehöret wird. Die Terz und Sekund lieben die Höhe, und ſehr ſelten die Tiefe, es ſey denn: die Melodie befände ſich im Tenor. Selbſt die ganz tiefen Bäſſe eines Violons machen nur bey einer ſtarken Begleitung von vielen und verſchiedenen Inſtrumenten eine gute Wirkung: in ſchwach beſetzten Sachen, oder Solis, in Koncerten, bey der Singſtimme, in Arien ꝛc. ſind die Violoncells weit nützlicher zu gebrauchen.

Zur guten Wirkung der Harmonie wird auch erfodert, daß man nicht allenthalben mit der ganz vollſtimmigen Harmonie fortgehe, wenn auch das Stück aus 4. 5. und mehrern Stimmen beſtehen ſollte. Die Terz, ſo nothwendig ſie auch iſt, findet doch zuweilen eine Ausnahme,

wo

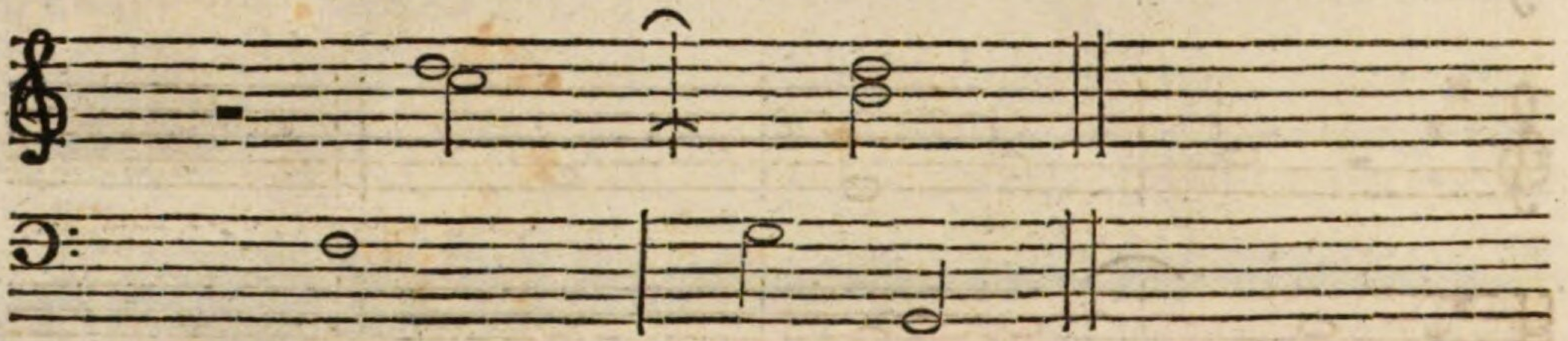
wo die Quint in Geſellſchaft des Baſſes, und ſeiner in der Mitte liegenden Oktav beſſer ſtehet.



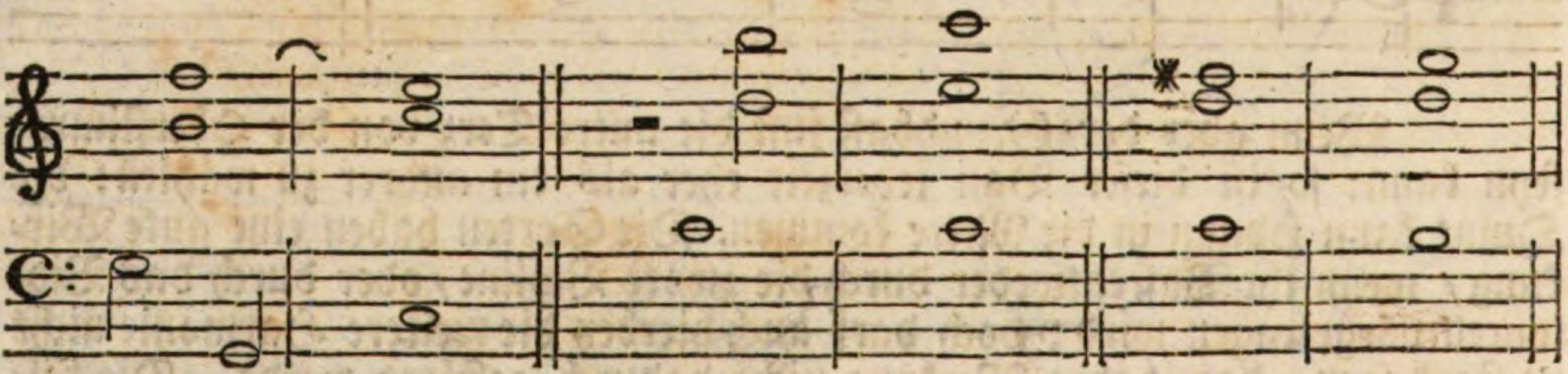
Wenn aber der Grundbaß juſt die untre Terz von der Oberſtimme ſeyn kann: ſo iſt dieſer Baß jederzeit eher als ein andrer zu wählen: die Quint kann ſodann in die Mitte kommen. Die Sexten haben eine gute Wirkung, wenn ihr Baß entweder durch die zwote Violine, oder durch das Violoncell vorgetragen wird; doch darf auch hierbey die weitere Harmonie nicht zu ſtark ſeyn, damit ihre Wirkung nicht dadurch geſtöret werde. Die falſche Quint, die große Quart, oder der ſogenannte Triton, machen eine beſondere Wirkung, wenn ihre Harmonie zwo, höchſtens dreyſtimmig iſt: beſonders bey langſamen zärtlichen Stücken: und dann, wenn dieſe Harmonie nahe beyſammen liegt. Soll aber das Stück überhaupt vollſtimmig ſeyn, es ſey in einem Kirchenſtück, Chor, oder in einer Sinphonie, alsdenn können die andere Intervallen noch dazu kommen: hierzu wird aber eine feine Beurtheilungskraft erfodert, denn auch in den vollſtimmigſten Sachen muß zuweilen die Vollſtimmigkeit unterbrochen werden, wenn eine zärtliche Paſſage darinn vorkommen ſoll. Dieſe Vollſtimmigkeit ſoll aber gar ſelten ganz nahe beyſammen liegen: im Gegentheile iſt es jederzeit beſſer, wenn ſie auseinander gedehnet wird. Es iſt einem jeden Muſikgelehrten bekannt, daß auch die ſtärkſten Diſſonanzakkorde durch die Ausdehnung ihrer Stimmen, einen großen Theil ihrer Rauhigkeit, oder des Mißklangs, verlieren, wobey ſie, durch die Abwechslung andrer Akkorden, vieles zur Schönheit eines Stücks beytragen helfen. Ihre Wirkung fällt auch deutlich ins Gehör.

Der

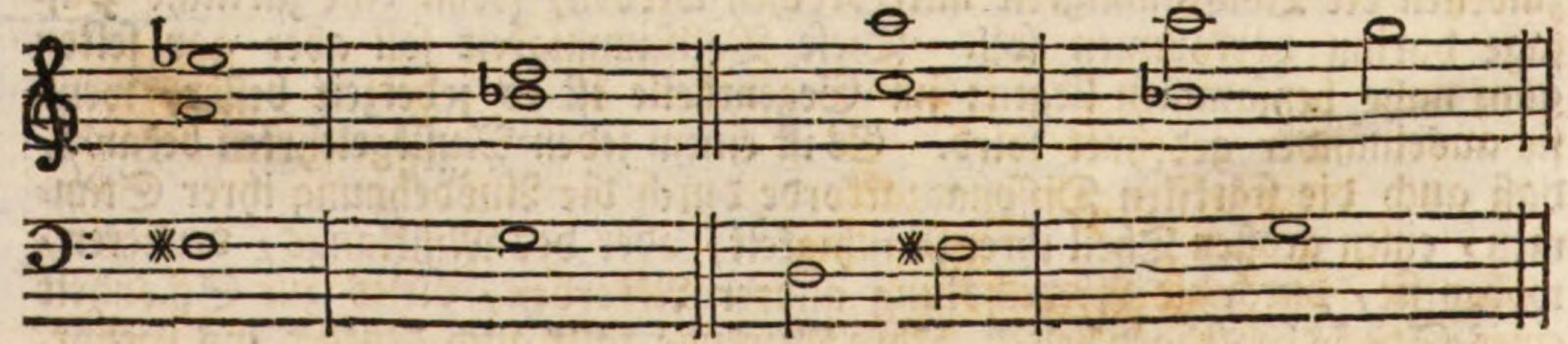
Der zweyte Akkord, in welchem die Quint und Sext nebeneinander liegen, macht auch eine gute Wirkung, wenn dieſe beyde Intervallen zuſammen gehöret werden, wobey die Quint durch eine Schleifung einen Ton tiefer gehet, und dieſes im dreyſtimmigen Satz, worinne die Terz noch ehe ausbleiben kann.



Iſt aber das Stück vierſtimmig; ſo kann auch hier die Terz mitgenommen werden. Der dritte Akkord liebet ehe die Terz und Septime, als die Quint, wenn das Stück dreyſtimmig werden ſoll.

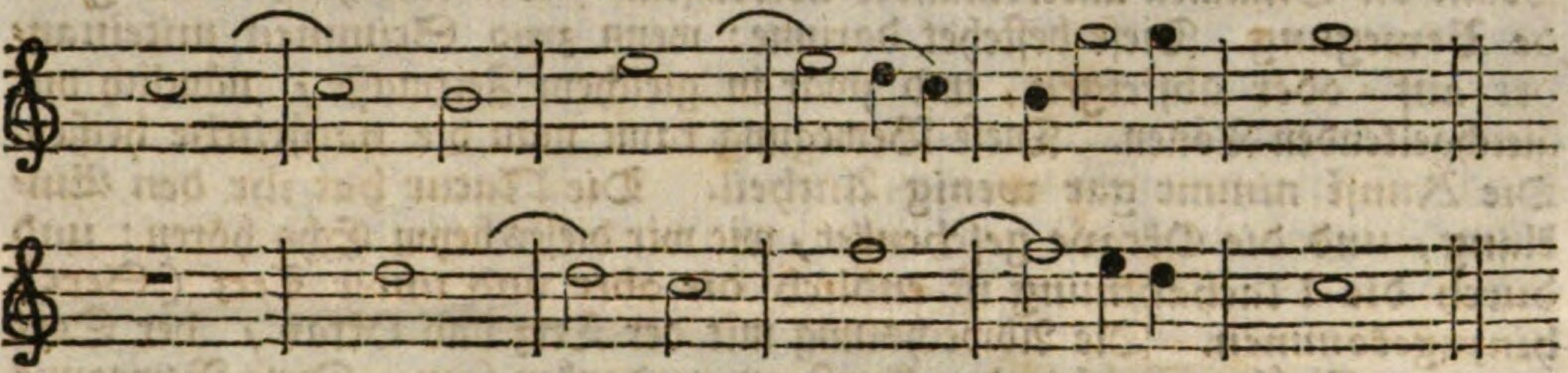


Hingegen, wenn die Septime groß iſt, ſo kann die Sekund in ihre Geſellſchaft kommen. Die Sekund und große Quart ſind auch gerne beyeinander im dreyſtimmigen Satze. Man beſehe die zwey vorſtehende Beyſpiele. Der kleine Septimenakkord behält gerne ſeine Intervallen beyſammen, und macht jederzeit eine gute Wirkung. Iſt aber das Stück nur dreyſtimmig; ſo nimmt die kleine Septime die Terz zu ſich, welches auch die Non in dergleichen Fällen thut.



Die

Die übrigen künſtlichen Akkorde lieben die Ausdehnung ihrer Theile. Soll nun ein Stück viele dergleichen Harmonien enthalten; ſo muß hauptſächlich darauf geſehen werden, daß ein Ton allezeit, wenigſtens bey Intervallen von zwey verſchiedenen Akkorden, liegen bleiben könne: und dieſes beſonders wechſelsweiſe unter zwo Stimmen. Zum Beyſpiel:



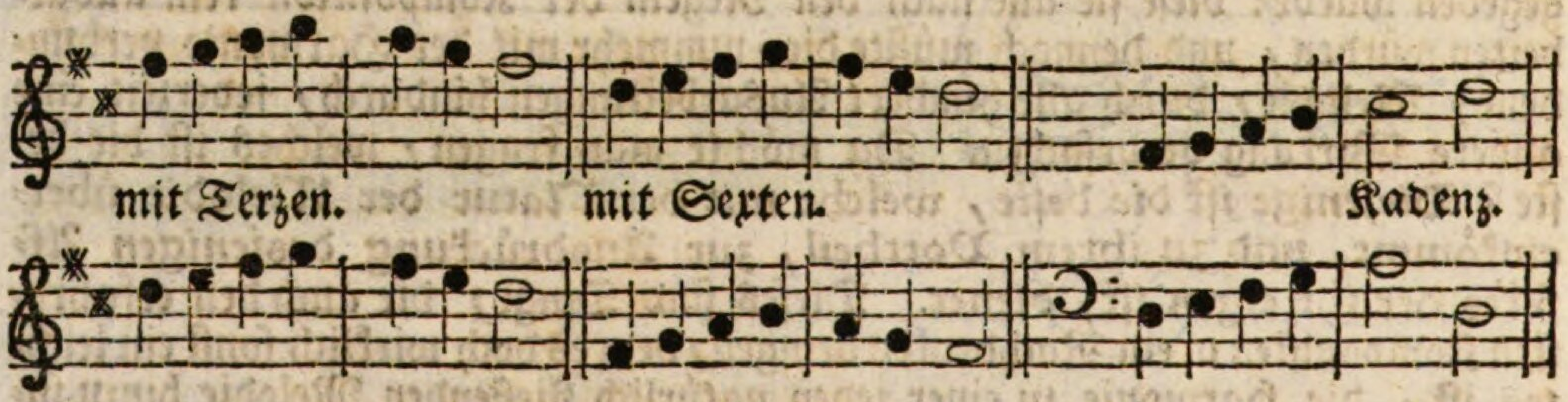
Ueberhaupt iſt bey der Harmonie die Veränderung, ſowohl in Abſicht auf die Folge der Akkorden, als der Vertheilung ihrer Intervallen, ſehr nöthig, und ſo nothwendig als bey der Melodie, wenn ſie anders zum Vergnügen des Ohrs und zur Ausdrückung der Affekten dienen ſoll. Man weiß, daß, wenn auch eine wohlgebildete Melodie, hundert und mehr tüchtigen Komponiſten, zur Ausarbeitung der Harmonie gegeben würde: dieſe ſie alle nach den Regeln der Kompoſition rein ausarbeiten würden, und dennoch müßte die, nunmehr mit der Harmonie verbundene, Melodie, durch alle hundert Ausarbeitungen hindurch, jederzeit eine andere Wirkung verurſachen. Da möchte man fragen, welches iſt die beſte? Diejenige iſt die beſte, welche mit der Natur der Melodie übereinkömmt, und zu ihrem Vortheil, zur Ausdrückung desjenigen Affekts der ihr eigen iſt, dienet. Dieſes ſind Dinge, die auch den erfahrnſten Komponiſten in ein Nachdenken bringen, dem es doch wirklich ſonſt ein leichtes iſt, die Harmonie zu einer jeden natürlich fließenden Melodie hinzu zu ſchreiben. Wir werden uns in der Folge dieſes Werks beſtreben, dieſes alles noch deutlicher durch die dahin gehörigen Beyſpiele zu erhellen.

Zweytes Hauptſtück.

Von den drey verſchiedenen Bewegungen der Stimmen.

Wenn wir die Harmonie in dem Geſichtspunkte betrachten, daß ſie zur Begleitung der Melodie diene; ſo hat ſie ihre Gränzen, in ſofern die-

ſes nur die Folge der Akkorde betrifft. Wenn aber die aus den Akkorden entſtehende Stimmen verſchiedene Bewegungen unter ſich machen können, durch welche eine jede Stimme wieder vor ſich beſonders ſinget; ſo kann man ihr ſo gut die ſchier unzählbare Veränderung zuſprechen, als die Melodie ſie wirklich beſitzet. Wir haben in der Muſik drey **verſchiedene Bewegungen**, womit die Stimmen untereinander abwechſeln. **Die eine heißt: die gerade Bewegung.** Dieſe beſtehet darinne: wenn zwo **Stimmen miteinander auf- oder abſteigen**, und zwar in gleichem Zeitmaße, nämlich mit gleichgeltenden Tönen. Dieſe Bewegung kann man die **natürliche** heißen. **Die Kunſt nimmt gar wenig Antheil. Die Natur hat ihr den Einklang, und die Oktave geſchenket,** wie wir dieſes beym Echo hören: **und durch die Nachahmung iſt endlich die ober und unter Terz** (Sext) **hinzugekommen.** Die Abwechslung mit der Terz und Oktav, der Sext und dem Einklang möchte der Kunſt zu verdanken ſeyn. Dieſe Bewegung kann daher auch die allerleichteſte Anleitung geben, wie zwo Stimmen miteinander zu verfertigen ſind. Ein Anfänger hat hierbey nur zu bemerken: daß die zwote Stimme mit der erſten, entweder in Terzen, oder Sexten gehen könne, und dann: daß, nach der Anweiſung im Generalbaß, das Ende nicht eine Terz oder Sext, ſondern die Oktav oder der Einklang ſeyn müſſe, wenn anders eine Schlußformul oder Kadenz vorhergegangen iſt.

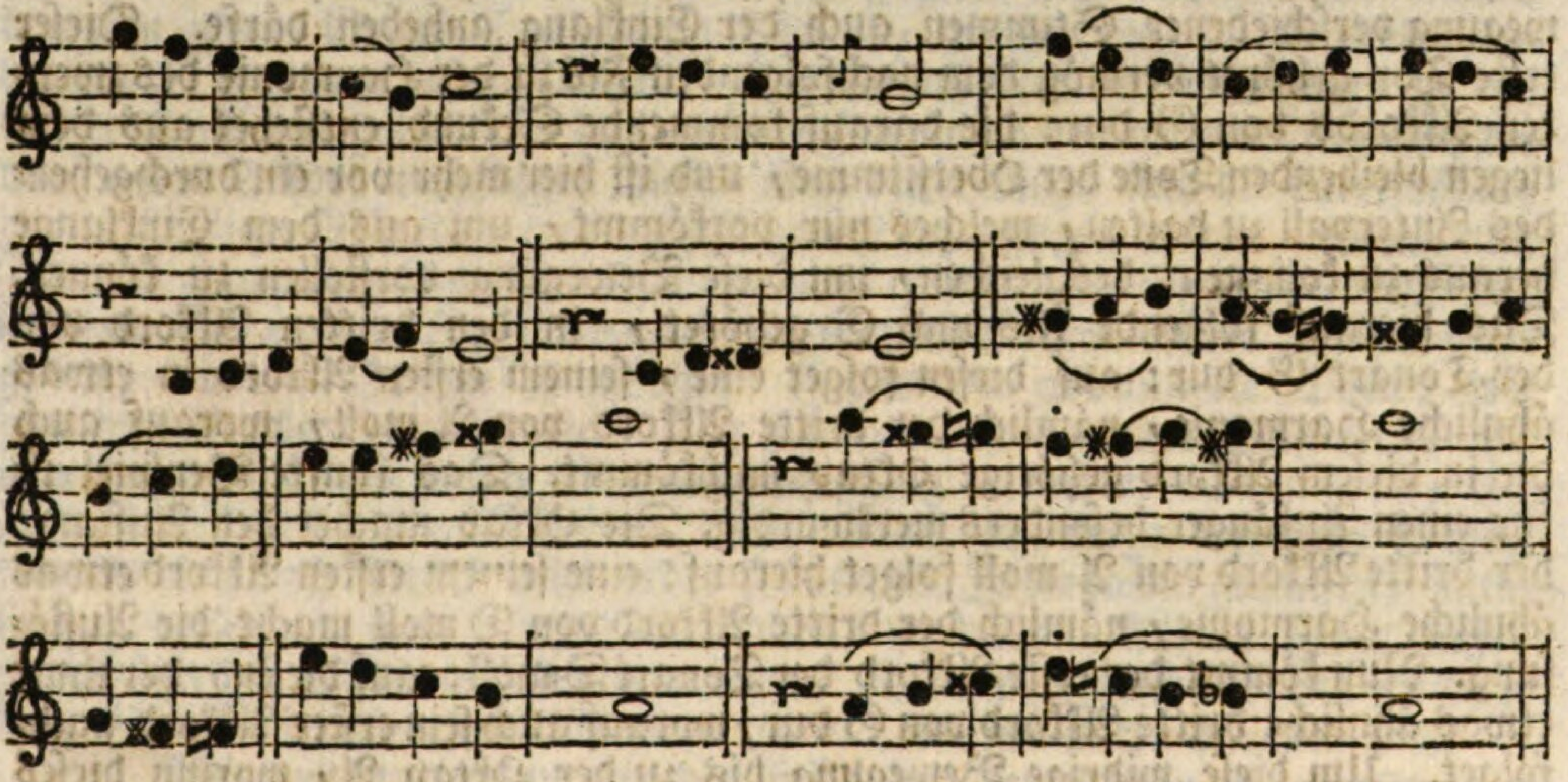


Dieſe Art, zwo Stimmen zu ſetzen, findet beſondern Beyfall, wenn zwo Singſtimmen, nämlich zwey Soprans, oder zwo Flöten, zwo Hoboen ꝛc. in die Mitte einer Tonleiter geſetzt werden. Die Höhe iſt vor die Flöten noch vortheilhafter. Der Geſang liebet hierbey mehr die langſamen als geſchwinden Paſſagen. In allen Stücken darf dieſe Bewegung mit untergemiſcht ſtehen. Sowohl die Kirchen- als Opern- und Kammerſchreibart verlanget ſie zuweilen. Alles zärtlich ſingende Weſen kann durch ſie verſchönert werden. Die Folge dieſes Werks wird ihre Stelle noch deutlicher anweiſen.

Die andere Bewegung in der Harmonie heißet die widrige Bewegung, und hat dieſes Kennzeichen: **wenn die Melodie der Hauptſtimme**

me ſich in die Höhe begiebt, dagegen die andere Stimme herunterſteiget, und ſo im Gegentheil. Dieſe Art iſt bereits in unſrer Abhandlung des Generalbaſſes ſo ſehr empfohlen worden, da ſie mit zu den Hauptſtücken zur Erlernung des Generalbaſſes gehöret. Sie kann mit Recht auch die ſicherſte **Manier**, zur Verhütung der Fehler in der Kompoſition, genennt werden. Die Kunſt hat ſie erzeugt, und der nützliche Gebrauch beſtättiget. Durch ſie entſpringen die ſchönſten Verbindungen und melodiſchen Glieder, die der Hauptmelodie als ihrem Körper dienen müſſen. Nur iſt hier auch Maß und Ziel zu ſetzen, weil ſonſt der gar zu ſtarke oder fortwährende Gebrauch, der Hauptmelodie, auch zum Schaden gereichen kann.

Die Abwechslung iſt jederzeit in der **Muſik** das angenehmſte. Dieſe Bewegung hat alle Intervallen in ihrer Gewalt, daß ſogar der Einklang und die Oktav in einem zwoſtimmigen Stücke vorkommen dürfen: hieraus läßt ſich ihr Nutzen und Gebrauch ſchließen.



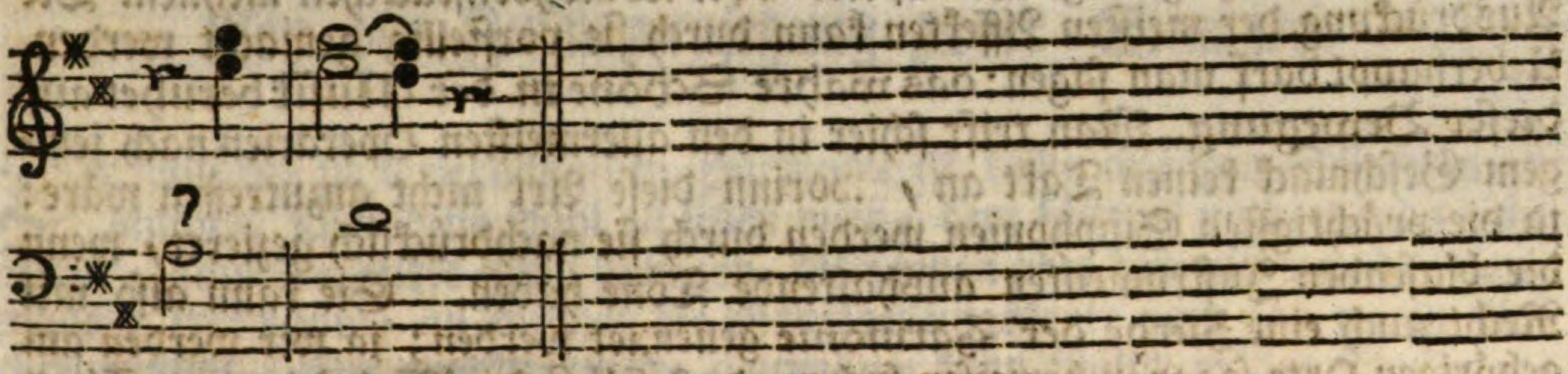
Hier ſehen wir, daß der Anfang ſowohl im Einklange, in der Oktav, als auch in den andern Intervallen geſchehen könne. Er mag mit einer Kon- oder Diſſonanz gemacht werden: das Ende aber muß meiſtentheils eine Konſonanz ſeyn. Das erſte Beyſpiel zeiget den ganz ſimpeln Gebrauch einer Tonart, worinn nur die in der Tonart liegenden Intervallen vorkommen. Hier wird der Anfang mit der kleinen Quint gemacht. Die Harmonie in dieſem Beyſpiel iſt eine Abwechslung mit dem dritten und erſten Akkord. Das zweyte Beyſpiel hat die Terz zum Anfang. In dieſem iſt ſchon ein fremdes Intervall untergemiſcht: dieſes trit aus der Urſache hin-

zu, damit zu dem letzten Ton H, das E in Baß, oder in die Unterſtimme kommen, und dennoch zu einem jeden Ton der Oberſtimme auch eine verſchiedene Unterſtimme geſetzt werden könne. Hiervon beſehe man die Tonart E moll in der Abhandlung vom Generalbaß. Das dritte Beyſpiel fängt mit der kleinen Septime an: die Aufloſung geſchiehet gewöhnlichermaßen in dem erſten Akkord; dann folgt der dritte, und hierauf wieder der erſte Akkord. Nach dieſem erſcheinet zwar der dritte Akkord noch einmal, allein, ſeine Auflöſung geſchiehet nicht in dem erſten, ſondern in einem ihme etwas ähnlichen Akkord, nämlich in dem dritten Akkord von D moll: und dieſe Harmonie gehet wieder in einen ſeinem erſten Akkord, etwas gleichen Akkord, nämlich in den zuſammengeſetzten Septimenakkord von G dur. Die folgenden harmonirenden Töne haben die nämliche Auflöſung wie die erſten zwey Täkte, nur daß ſie um einen Ton tiefer geſetzt ſind. Die Abhandlung von der künſtlichen Auflöſung der Akkorden in unſrer Generalbaßlehre, beweiſet dieſes durch mehrere Beyſpiele ꝛc. Das vierte Beyſpiel zeiget, daß in dieſer Art der Bewegung verſchiedener Stimmen auch der Einklang anheben dürfe. Dieſer erſte Ton gehöret vermög dem nachfolgenden Fis zu der Harmonie des zweyten Akkords von G dur: die darauf kommende Sekund entſtehet aus dem liegen bleibenden Tone der Oberſtimme, und iſt hier mehr vor ein durchgehendes Intervall zu halten, welches nur vorkömmt, um aus dem Einklange heraus zu kommen: desgleichen, um dieſe Bewegung vorſtellen zu können. Das hierauf folgende Fis und E gehöret, in den dritten Akkord von der Tonart G dur: auf dieſen folget eine, ſeinem erſten Akkord in etwas ähnliche Harmonie, nämlich der dritte Akkord von A moll, worauf auch die in dieſem Akkord gehörige Oktav nachkömmt. Das fünfte Beyſpiel iſt für einen Anfänger beſonders merkwürdig. Die Oktav machet den Anfang: der dritte Akkord von A moll folget hierauf: eine ſeinem erſten Akkord etwas ähnliche Harmonie, nämlich der dritte Akkord von D moll macht die Auflöſung. Nun kömmt der erſte Akkord der Tonart D moll: auf dieſen, der ihme etwas ähnliche dritte Akkord von G dur, worauf auch ſein erſter Akkord nachfolget. Um dieſe widrige Bewegung bis zu der Oktav A, worinn dieſes Beyſpiel angefangen hat, zu treiben; ſo kömmt jetzo der dem vorhergehenden etwas gleiche, kromatiſche Akkord, wovon das Gis der äußerſte halbe Ton unterwärts von A, ſo wie B von oben her iſt.

Wir haben die Erklärung dieſer Beyſpiele mit Fleiß hieher geſetzt, um denen Angehenden dadurch zu zeigen: wie eine jede Harmonie allezeit ihren Grund aus der vorhergehenden ziehen ſoll. In unſerer Generalbaßlehre Seite 305. haben wir geſagt: obgleich auf den dritten Akkord einer jeden Tonart der erſte Akkord von Natur folgen ſoll; ſo erlaube die Kunſt dennoch, daß auch ein dieſem etwas ähnlicher Akkord nachtreten dürfe. Auf alles die-

ſes

ſes gründet ſich die ganze Kompoſition, ja ſo gar die Melodie ſelbſt, wie wir dieſes am gehörigen Orte zu beweiſen trachten werden. Es giebt ſogar viele Fälle, wo der eine Baß den nachfolgenden anzeiget, wenn auch ſchon die Melodie ihn nicht anwieſe.



Hier zeiget die Melodie, daß der dritte Akkord zweymal vor dem Endigungston kommen könne; der Baß giebt aber dagegen nur einmal den zum obern G und E gehörigen Ton an, welcher hier A iſt, und dann kömmt D aus dem erſten Akkord. Die Urſach iſt dieſe: wir haben in der Generalbaßlehre gemeldet, daß auf die Harmonie des dritten Akkords, die vom erſten Akkord nachfolgen müſſe. Von dieſer Regel ſind die vorerwähnte etwas ähnliche Akkorde, und die falſche Kadenz ausgenommen. Wenn nun ſchon die Harmonie des erſten Akkords nicht gleich in der Melodie vorkömmt; ſo wird nach voriger Regel dennoch der Grundton vom erſten Akkord dazu geſetzt, wie das Beyſpiel es beweiſet. Zudem die gebundene Töne, wie hier das G zweymal erſcheinet, ſehr ſelten einen eigenen Baß erhalten: überdieß auch dieſes zweyte G als ein Vorſchlag betrachtet werden kann, der jederzeit keinen eigenen Baß hat. Wenn man dieſe Regel befolget, ſo mag die Melodie nach Belieben in andre Töne oder Intervallen gerathen, wenn ſie nur vorher ein oder etliche Intervallen vom dritten Akkord hören läßt, zu welchen der Grundbaß kommen kann. Die Folge bleibt ſodenn jederzeit dem Grundton des erſten Akkordes eigen. Wovon unten ein mehreres.

Wir wenden uns nun zu der Erklärung der dritten Bewegung der Stimmen. Dieſe heißet die Seitenbewegung, und beſteht darinn: wenn die eine Stimme durch verſchiedene Töne ſich fort beweget, dagegen die andre nur einerley Ton hören läßt. Es ſey nun, daß dieſer Ton auf einer langen Note aushält: oder daß er durch geſchwinde aufeinander folgende Noten ausgedrückt wird. Genug, daß es nur ein Ton ſeyn müſſe. Dieſe Art der Bewegung iſt die künſtlichſte und ſchönſte in der Kompoſition. Sie nimmt auch gar oft eine von den zwoen vorherbeſchriebenen Bewegungen noch zu ſich, wodurch beyde ſich zu gleicher Zeit hören laſſen. Oft geſchiehet eine Vereinigung aller drey Bewegungen, aber allezeit zum Ver-

gnügen der Muſikverſtändigen. **Ohne dieſe Hauptbewegung kann gar wenig ſchönes in der Kompoſition zuwege gebracht werden.** Und es iſt etwas beſonders, daß hieran **die Natur und Kunſt gleichen Antheil** nimmt. Keine Art von muſikaliſchen Stücken kann ſie völlig entrathen, man wollte dann einige geringe Trompeter= oder Waldhornſtückchen meynen. Die Ausdrückung der meiſten Affekten kann durch ſie vorſtellig gemacht werden. Ueberhaupt darf man ſagen: **das wahre Schöne in der Muſik beruhet auf dieſer Bewegung.** Man trift ſchier in den allermeiſten Operarien nach jetzigem Geſchmack keinen Takt an, worinn dieſe Art nicht anzutreffen wäre: ja die prächtigſten Sinphonien werden durch ſie nachdrücklich gezieret, wenn die blaſenden Inſtrumenten aushaltende Töne haben. Sie kann alſo mit Recht auch eine **Zierde der Harmonie** genennet werden; ja wir werden am gehörigen Orte ſogar zu beweiſen ſuchen, daß ſelbſt **die Melodie einen Theil ihrer Erfindung ihr zu verdanken habe.**

Wir haben die Beſchreibung dieſer drey Bewegungen in der Harmonie mit Fleiß etwas weitläuftig gemacht, da ſie ſonſt in andern Schriften nur gar zu kurz iſt abgehandelt worden. Es iſt bekannt, daß gar vieles auf der deutlichen und ausführlichen Erklärung beruhet. Der daraus flieſsende Nutzen kann einem angehenden Komponiſten ungemein wichtig ſeyn. Wozu nützte die Kenntniß der Harmonie, wenn man ihr nicht die rechte Bewegung mitzutheilen wüſte? In Ermanglung dieſer würde ſie ſehr gut einem unbelebten Körper gleichen. Wollte man auch einen harmoniſchen Satz, nämlich einen Akkord durch das öftere Angeben, in eine Bewegung ſetzen; ſo würde doch dieſes keinem Menſchen gefallen. Warum? es mangelt hier die Melodie: die Veränderung der Töne oder Fortſchreitung, und die Veränderung der Bewegung ſelbſt. Geſchiehet aber nur eines; ſo iſt ein ſolcher Satz ſchon einer Art von den drey Bewegungen unterworfen.

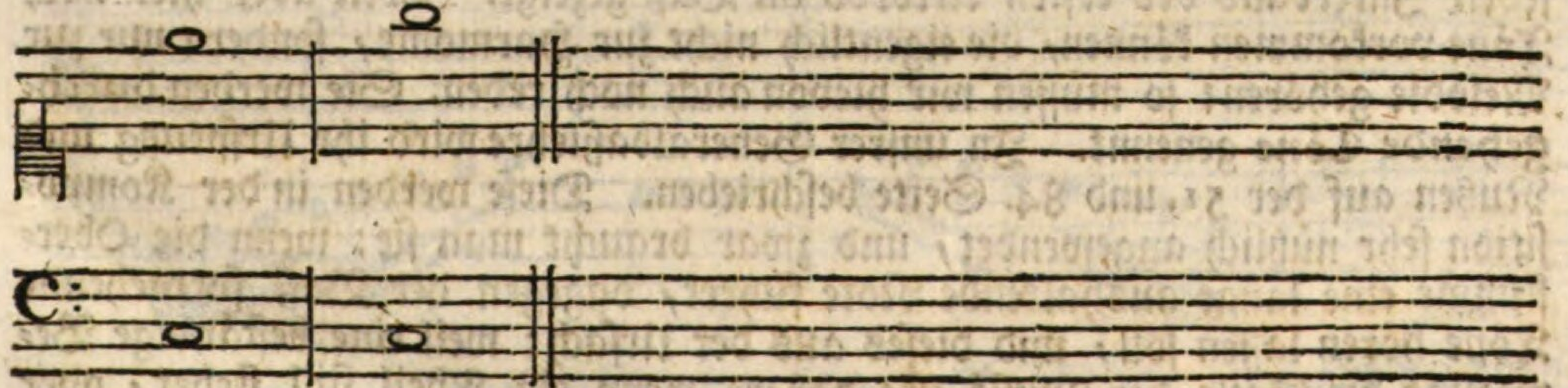
Wir haben in der Abhandlung vom Generalbaſſe verſchiedenes von dieſer Materie angeführet, und gezeiget: daß das Akkompagniren oder Generalbaßſpielen ſelbſt davon abhanget. Wer nun dieſe Wahrheit wohl eingeſehen hat, der wird auch an dem hier gezeigten Nutzen in der Kompoſition gar nicht zweifeln. Wir empfehlen dahero dieſe Abhandlung: daß ein Anfänger ſie recht wohl überleſe, und ſich zu eigen mache, ehe er auch nur zur Zuſammenſetzung zwoer Stimmen gehet. Der hieraus entſtehende Nutzen wird ſich nachgehends bald zeigen.

Drittes Hauptſtück.

Von der Zuſammenſetzung zwoer Stimmen.

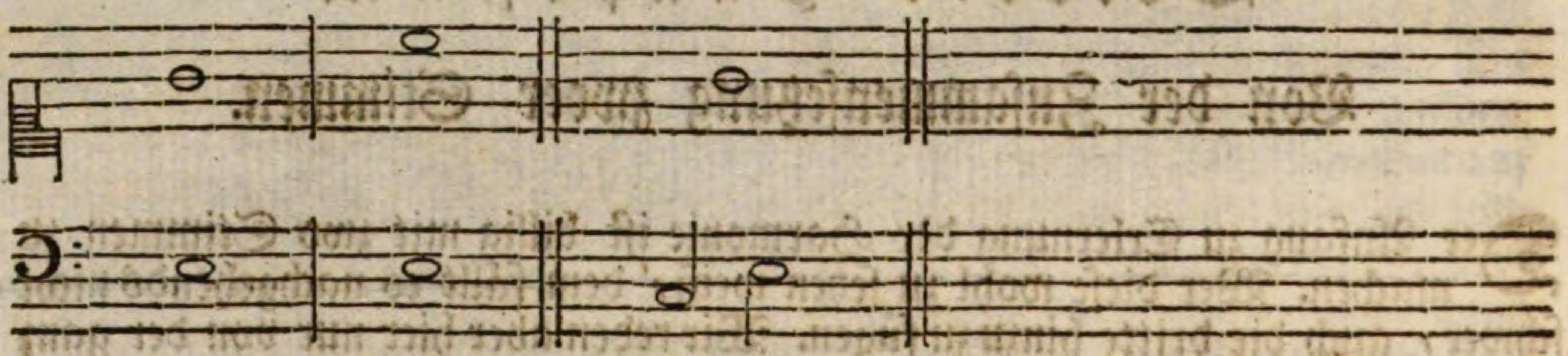
Der Anfang zu Erlernung der Harmonie iſt billig mit zwo Stimmen zu machen. Wer dieſe wohl zu ſetzen weiß, dem fällt es nachgehends nicht ſchwer, auch die dritte hinzu zu fügen. Wir reden aber hier nur von der ganz ſimpeln Harmonie, an welcher die Beurtheilungskraft noch gar wenig Antheil nimmt. Die zwoſtimmige Harmonie kann füglich in zwo Klaſſen getheilet werden: eine, die nur die Oberſtimme und den Baß angehet, und die andre, welche aus zwo gleichen Stimmen zuſammen geſetzet wird: jene beſteht darinn: Man nehme eine Tonart vor, welche man will, wie ſolche in unſerer Generalbaßlehre iſt zergliedert und erkläret worden, und ſetze hievon einen Ton in die Oberſtimme, ſehe aber ſogleich nach, unter welchen Akkord dieſer Ton gehöret, dann ſchreibe man den unterſten Ton, nämlich den Grundton von dieſem Akkord in die Baßſtimme, ſo wird dieſer Satz richtig ſeyn.

Zum Beyſpiel: Wir ſetzen aus der Tonart C dur das E in die Oberſtimme: ſo finden wir gleich, daß dieſes E weder im zweyten noch im dritten Akkord anzutreffen, ſondern in den erſten Akkord gehöret, deſſen Grundton C iſt. Mithin wird dieſes C in Baß geſetzt, weil es aufs genaueſte ſowohl zum E als G harmoniret.

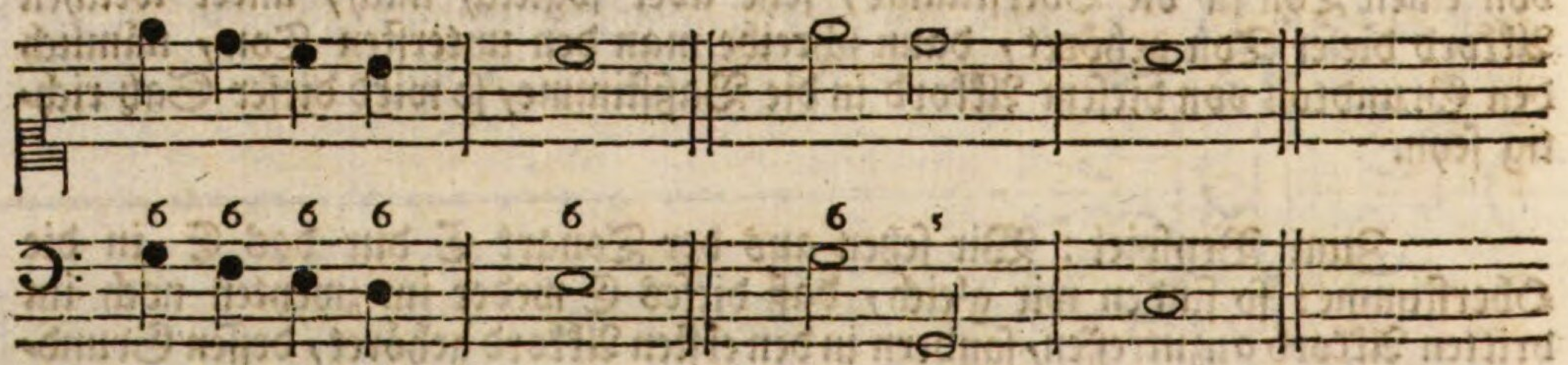


Der Grundton hat auch in einem zwoſtimmigen Satz die Erlaubniß, daß er zu ſeiner Oktav genommen werden darf, welches aber bey den andern Intervallen dieſes Akkords nicht geſchehen ſoll. Der zweyte Baß iſt

E. Dieſer Ton kömmt in Baß, wenn C oder G im Sopran ſtehen. Er dienet zur Abwechslung mit C und macht jederzeit eine gute Wirkung.



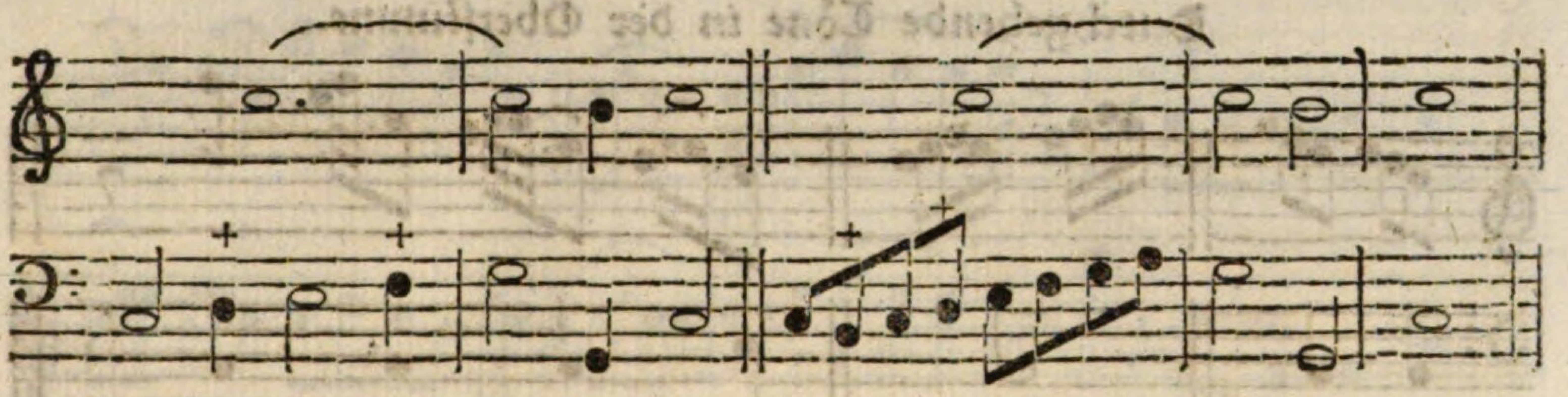
Soll der Baß mit der Oberſtimme in Sexten gehen, welcher Gang zur Veränderung der zwoſtimmigen Setzart dienet, und durch alle Intervallen der Tonart erlaubt iſt; ſo kann in dieſem Fall auch G im Baß erſcheinen. In eben dieſer Stellung kömmt dieſer Ton in Baß bey Formirung einer Kadenz.



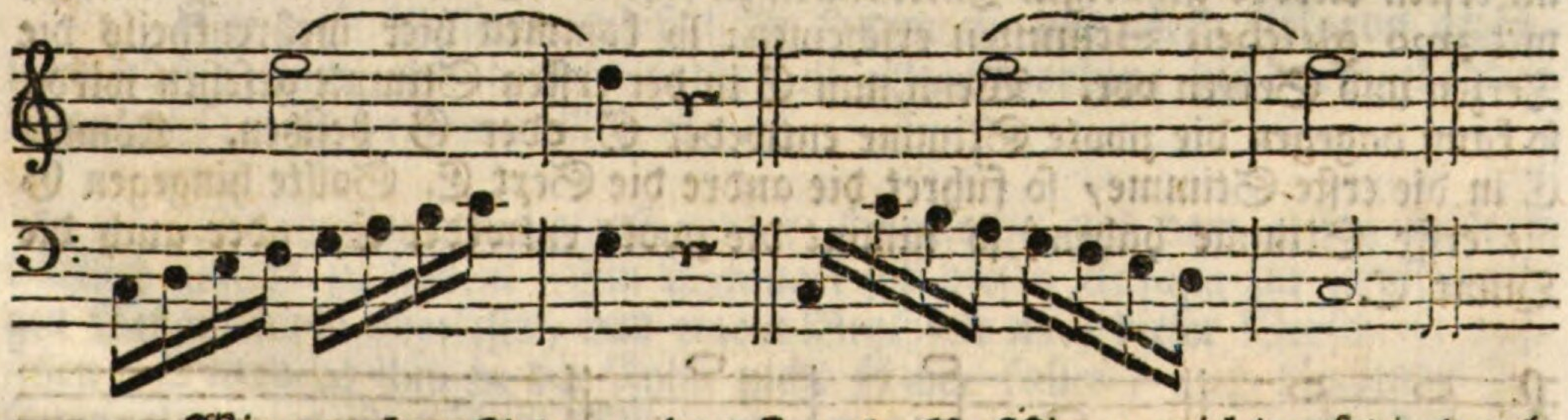
Da wir dieſes alles in der Generalbaßlehre bereits angezeigt haben, ſo kann es allda wieder nachgeſehen werden. Wir haben nun die Stelle eines jeden Intervalls des erſten Akkords im Baß gezeigt. Weil aber hier noch Töne vorkommen können, die eigentlich nicht zur Harmonie, ſondern nur zur Melodie gehören: ſo müſſen wir hievon auch noch reden. Sie werden durchgehende Töne genennt. In unſrer Generalbaßlehre wird ihr Urſprung und Nutzen auf der 51. und 84. Seite beſchrieben. Dieſe werden in der Kompoſition ſehr nützlich angewendet, und zwar braucht man ſie: wenn die Oberſtimme eine lange aushaltende Note führet, dagegen der Baß fortgehende Töne hören laſſen ſoll, und dieſes aus der Urſach: weil eine beſtändige Bewegung die Seele der Muſik iſt: dahero wenn ein Theil ſtill ſtehet, oder gleichſam mit einer lang dauernden Note aushält; ſo muß dagegen der andre Theil die Bewegung unterhalten. Es giebt freylich auch Fälle, wo ſich alle Stimmen ſehr langſam fortbewegen, allein dieſe ſind zu ſtark aus der Mode, und dienen mehr zu Klag- und Trauerliedern, als zur Aufmunterung, wel-

ches

ches doch der vornehmſte Endzweck ſeyn ſoll. Hier iſt der Sitz der durchgehenden Töne im erſten Akkord.



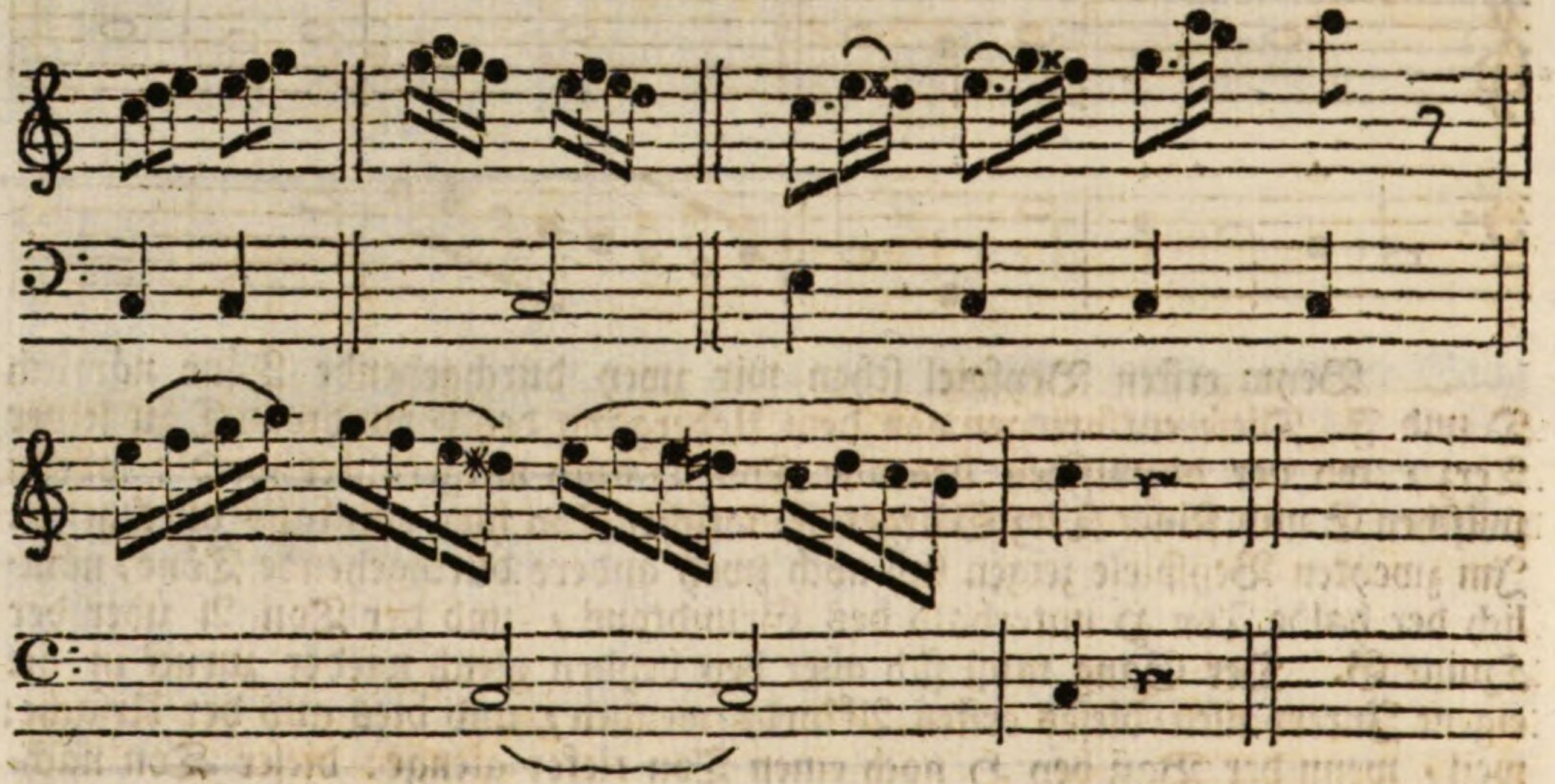
Beym erſten Beyſpiel ſehen wir zwey durchgehende Töne nämlich D und F. Dieſe entſpringen von dem Uebergang des Grundtons C zu ſeiner Terz, wo der dazwiſchen liegende Ton D auch mitgeführet wird: ſodenn zwiſchen E und ſeiner Terz G lieget F, welcher Ton hier ebenfalls durchgehet. Im zweyten Beyſpiele zeigen ſich noch zwey andere durchgehende Töne, nämlich der halbe Ton H unterhalb des Grundtons, und der Ton A über der Quint G. Der Gang muß ſich aber bey beyden gleich wieder zurück in die eigene Intervallen dieſes erſten Akkords wenden, und dies aus der Urſache: weil, wenn der Baß bey H noch einen Ton tiefer gienge: dieſer Ton nachgehends nicht zu den Intervallen von dem erſten Akkord gehörte: welches doch ſeyn müſte, weil H ſchon ein durchgehender Ton iſt, auf welchen ein in den C Akkord gehöriger Ton nachfolgen ſollte. Das nämliche iſt bey A zu bemerken, wo der Baß auch nicht höher, nämlich in H ſteigen dürfte. Wenn aber der Baß durch Sechzehntheile in die Höhe oder Tiefe laufet, alsdenn kann auch dieſes geſchehen.



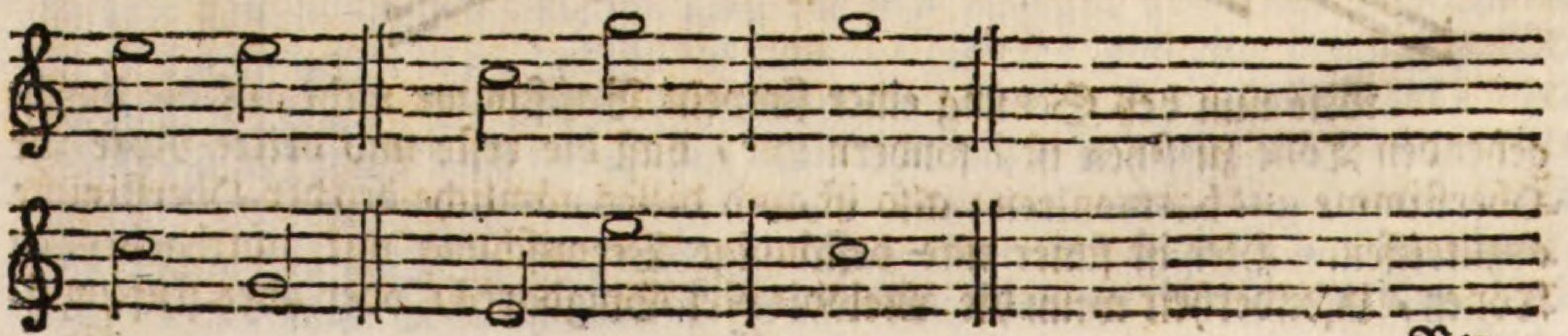
Wie nun bey Setzung einer ſimpeln Baßſtimme nicht auf die durchgehenden Töne zu ſehen iſt, ſondern nur, daß die erſte und dritte Note zur Oberſtimme gut harmoniren; alſo iſt auch dieſes nämliche bey der Oberſtimme anzutreffen. Hier iſt ſchier eine beſtändige Vermiſchung mit durchgehenden Tönen, inſonderheit wenn die Melodie viel Singbares, oder aber ſtufenmä-

ßig auf= und abſteigende Paſſagen führet. Wir wollen etwas weniges hiervon herſetzen.

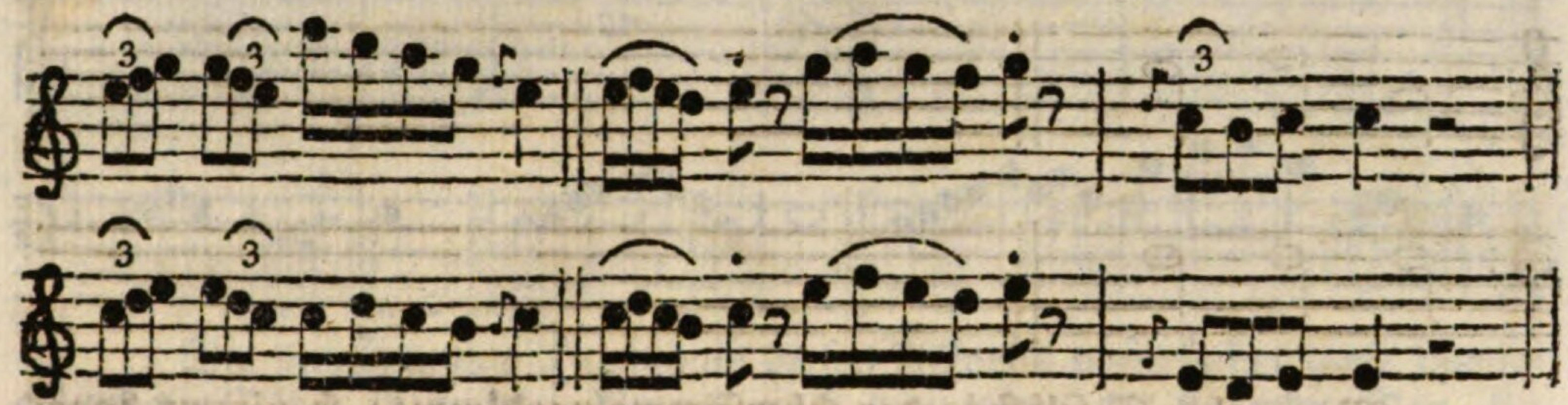
Durchgehende Töne in der Oberſtimme.



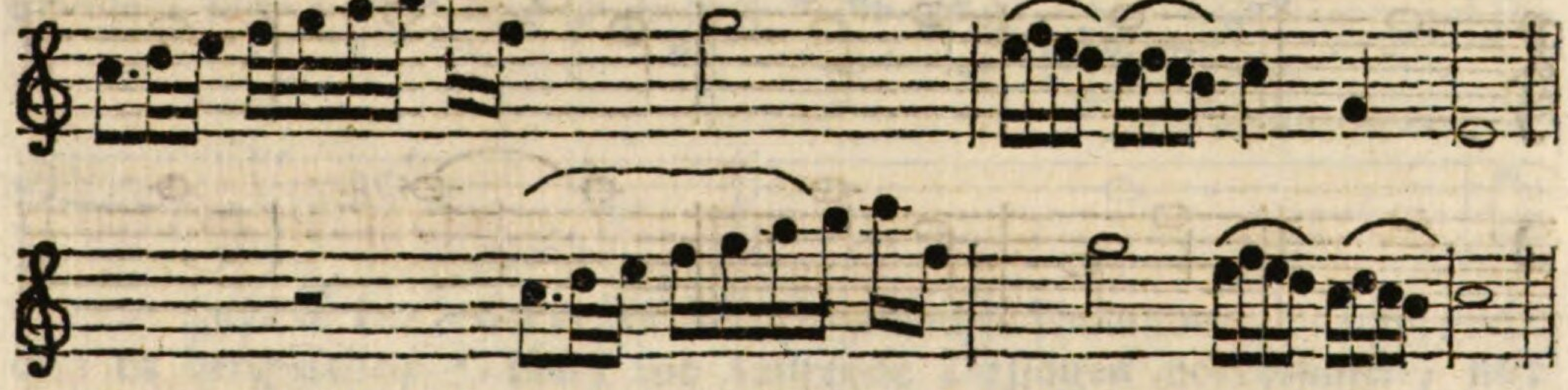
Hier ſehen wir, daß die erſte Note von jedem vierten Theile des Takts allezeit zur Harmonie des erſten Akkords gehöret. Wir werden hernach auch zeigen, daß, wenn die erſte Note ſchon vorher einmal gehöret worden, ſie nachgehends, wenn ſie in dieſe Stelle kömmt, auch vor einen Vorſchlag paſſiren könne, wozu derjenige Baß geſetzet wird, der eigentlich der zweyten Note zukömmt. Dieſes wäre nun die Art, einen Baß zu denen im erſten Akkord gehörigen Intervallen zu ſetzen. Soll nun eine Harmonie mit zwo gleichen Stimmen erſcheinen: ſo kommen hier mehrentheils die Terzen und Sexten vor. Wenn nun E in der erſten Stimme geſehen wird; ſo kann dagegen die zwote Stimme entweder C oder G beſitzen. Kömmt C in die erſte Stimme, ſo führet die andre die Sext E. Sollte hingegen G die erſte Stimme haben; ſo nimmt die zwote entweder E, oder auch die Quint C.



Beſtehet die erſte Stimme aus untergetheilten durchgehenden Tönen; ſo kann die zwote Stimme auch eben ſo viele haben.



Es können auch Nachahmungen geſchehen. Wenn die erſte Stimme einige Paſſagen machet; ſo kann die andre Stimme ſie nachgehends wiederholen, indeſſen daß die erſtere einen zur Harmonie des erſten Akkords gehörigen Ton aushält.

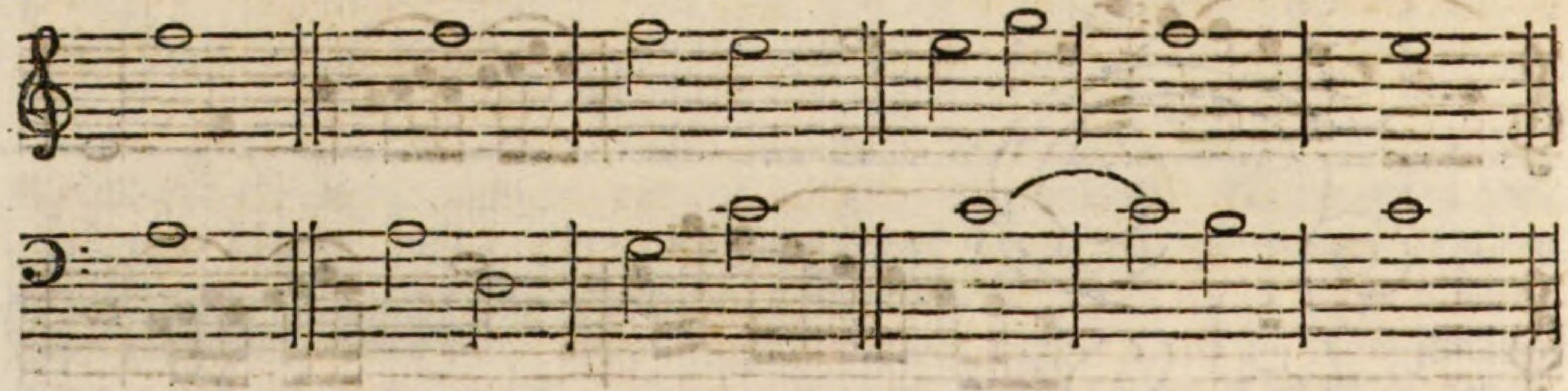


Alle dieſe Paſſagen dürfen zur Harmonie des erſten Akkords gezählet werden; dann wie bereits vorher iſt geſagt worden: die durchgehenden Töne gehören unter keinen Akkord.

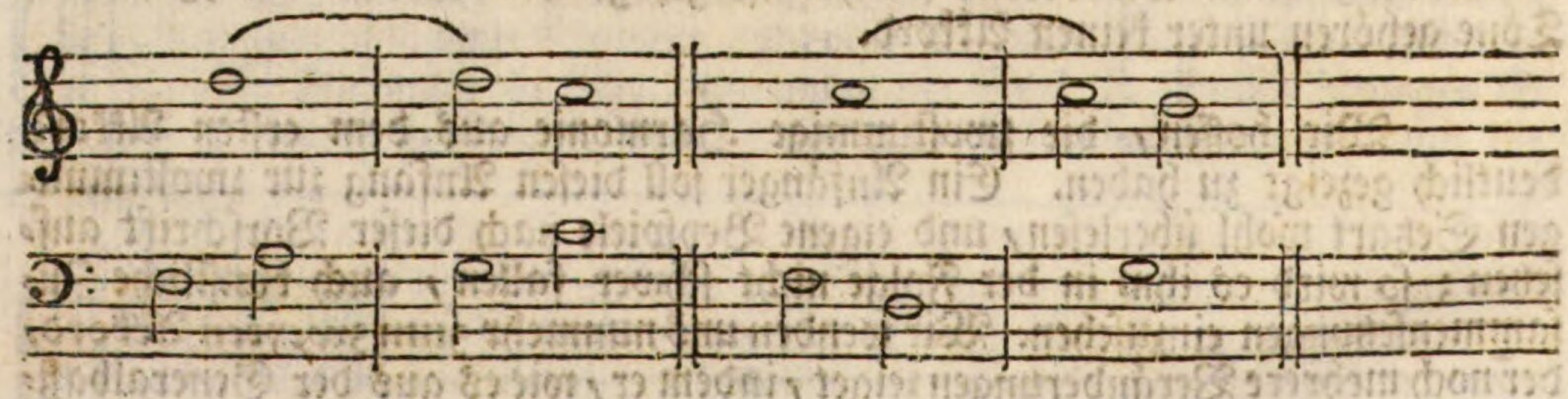
Wir hoffen, die zwoſtimmige Harmonie aus dem erſten Akkord deutlich gezeigt zu haben. Ein Anfänger ſoll dieſen Anfang zur zwoſtimmigen Setzart wohl überleſen, und eigene Beyſpiele nach dieſer Vorſchrift aufſetzen; ſo wird es ihm in der Folge nicht ſchwer fallen, auch künſtliche Zuſammenſetzungen einzuſehen. Wir wenden uns nunmehr zum zweyten Akkord, der noch mehrere Veränderungen zeiget, indem er, wie es aus der Generalbaßlehre bekannt, aus vier Intervallen zuſammen geſetzt iſt: daſelbſt iſt auch angezeigt worden, wie ſein Grundbaß in einer jeden Tonart heißet. Wir wollen hier die Tonart C dur weiter fortſetzen. Hierinn iſt der Grundbaß

zum zweyten Akkord F. Dieſer Ton muß zu allen drey Oberſtimmen harmoniren.

Wenn aber F ſelbſt in der Oberſtimme vorkömmt; ſo nimmt dagegen der Baß A. Werden zwey Bäſſe zu dieſem F erfodert; ſo kann auch D nachſchlagen. Die in dieſem Akkord ſtehende Quint C wird ſelten im Baß angetroffen; nur in dieſem Falle: wenn man den Grundton C vom erſten Akkorde will liegen laſſen; dann kann die Oberſtimme zu dieſem liegenden Baß C auch F angeben.



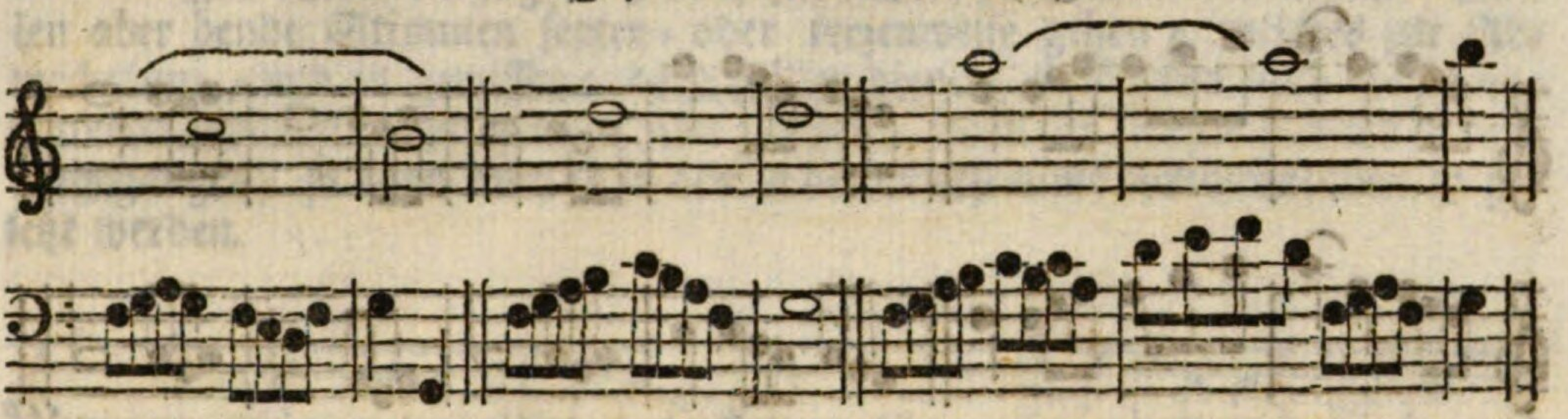
Wenn die Sext D, oder Quint C in der Oberſtimme ſtehet, ſo können zween Bäße zu einem jeden Ton angegeben werden.



Mit durchgehenden Tönen ſind die aus dieſer Harmonie gezogene Bäſſe reichlich verſehen. Dieſes kann inſonderheit geſchehen, wenn die Oberſtimme aushaltende Noten hat.

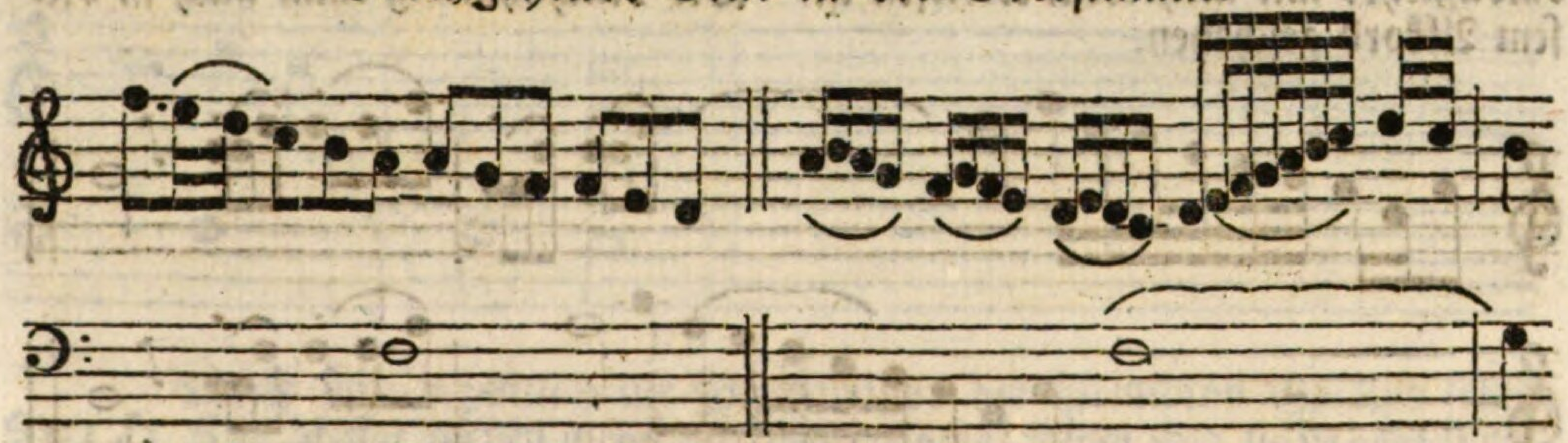
Durch-

Durchgehende Töne im Baß.

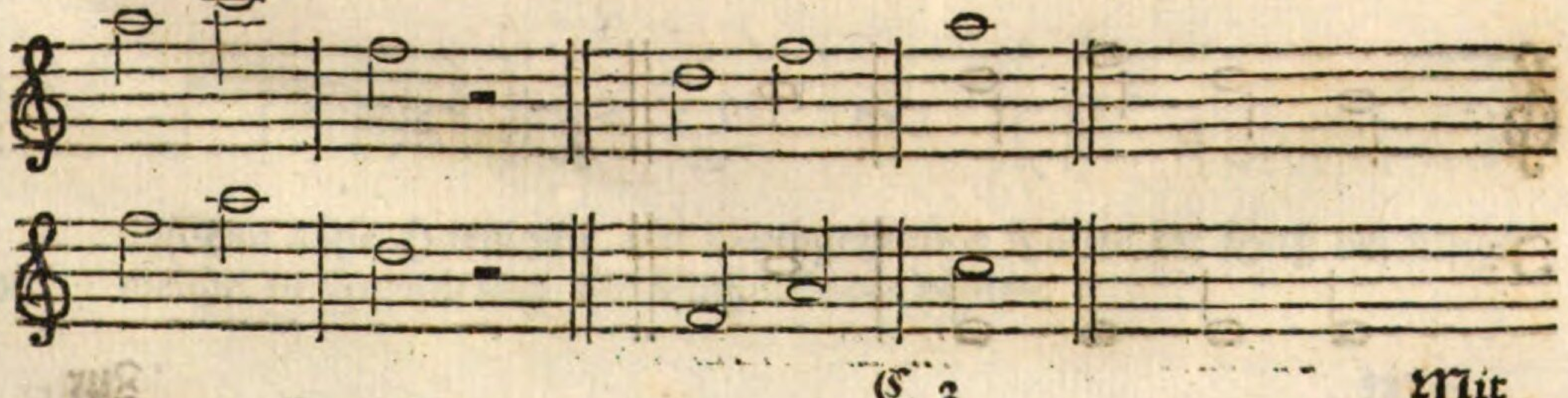


Die vierſtimmige Harmonie dieſes Akkords verurſachet dieſe durchgehenden Töne. Hierzu kömmt noch der unter F liegende Ton E. Wenn dagegen die Oberſtimme durchgehende Töne in dieſem Akkord hören läßt; ſo bleibt gemeiniglich der Baß bey dem Grundton und ſeiner Terz.

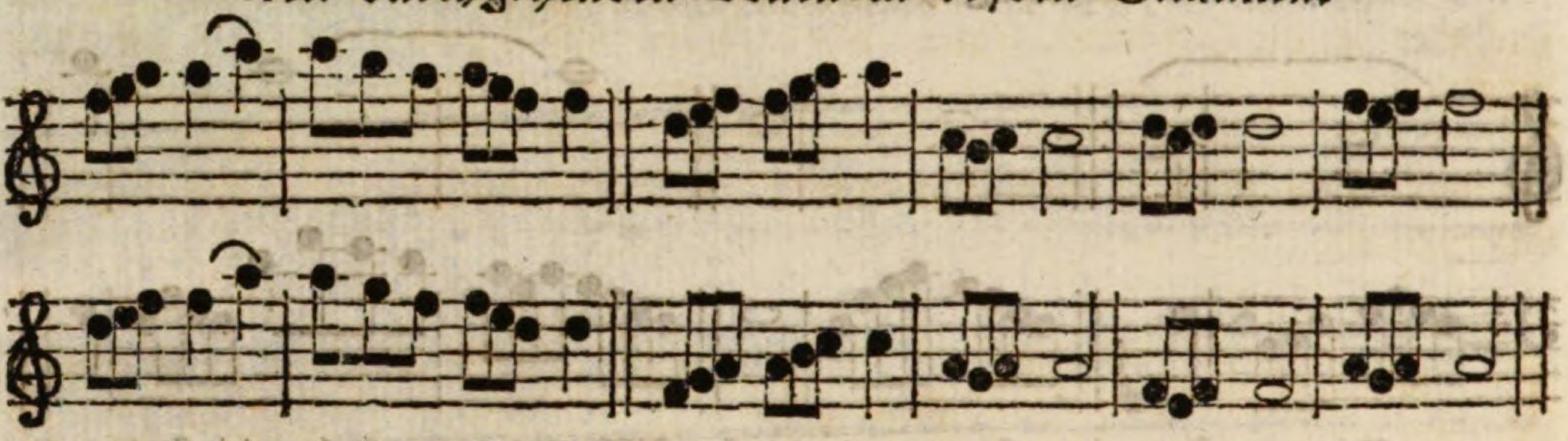
Durchgehende Töne in der Oberſtimme.



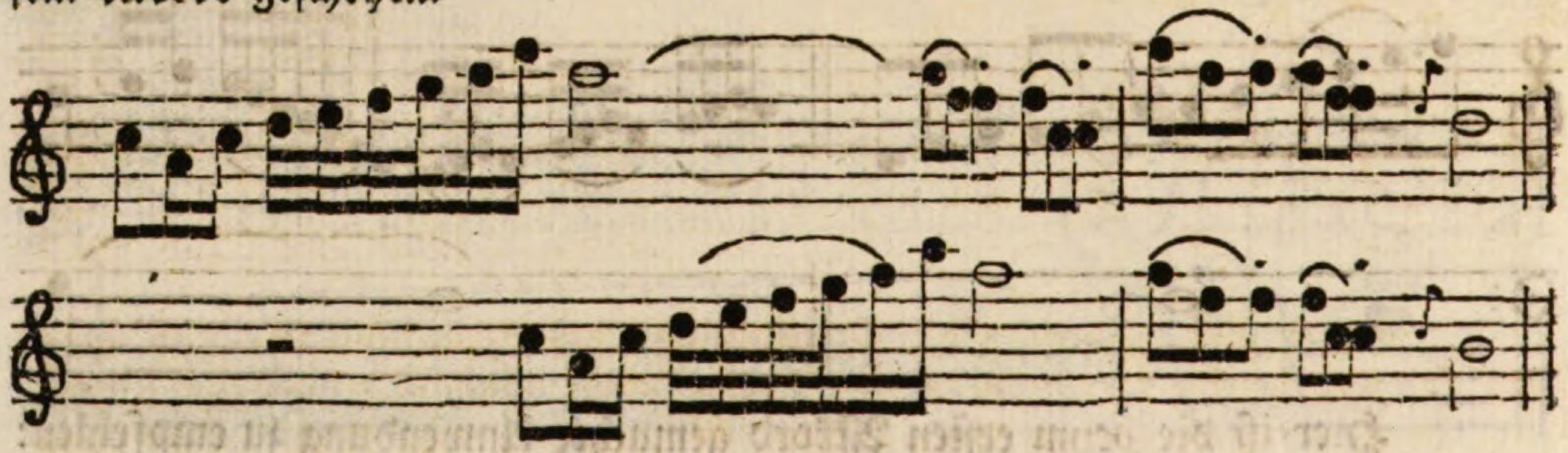
Hier iſt die beym erſten Akkord gemachte Anwendung zu empfehlen: daß in dergleichen Fällen, wo laufende Paſſagen vorkommen, nur meiſtentheils auf die erſte Note zu ſehen iſt. Dieſe aber muß in der Harmonie des Baſſes gegründet ſeyn. Wenn nun zwo gleiche Stimmen ſollen geſetzt werden; ſo ſind hier wieder die Terz- und Sextengänge in Betracht zu ziehen. Der Sitz dieſer Intervallen zeiget ſich aus dem Akkord ſelbſt. Wo die Terz im Akkord nicht angetroffen wird, da iſt doch allezeit die Sext, und ſo im Gegentheile.



Mit durchgehenden Tönen in beyden Stimmen.

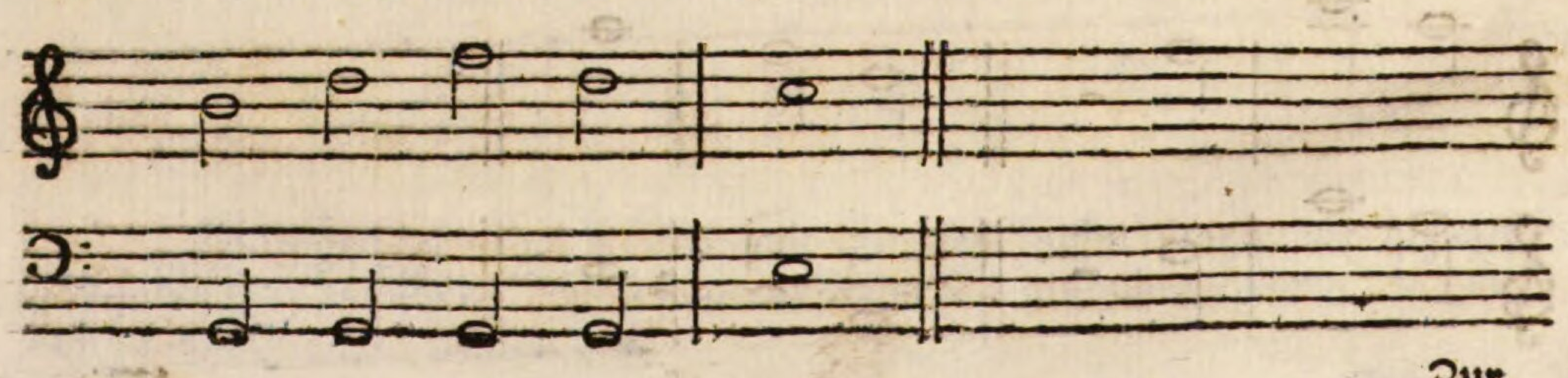


Man ſiehet, daß die Töne F und A, ſowohl mit Terzen als Sexten begleitet werden können. Das C, in ſo fern als es unter dieſe Harmonie gehören ſoll, verlanget allein die Sext A; dagegen D die Terz F allein liebet. Und dieſes alles fließet aus der Harmonie dieſes Akkordes, welches in der Generalbaßlehre mit mehrerem erwieſen iſt. Die Nachahmung kann auch in dieſem Akkord geſchehen.

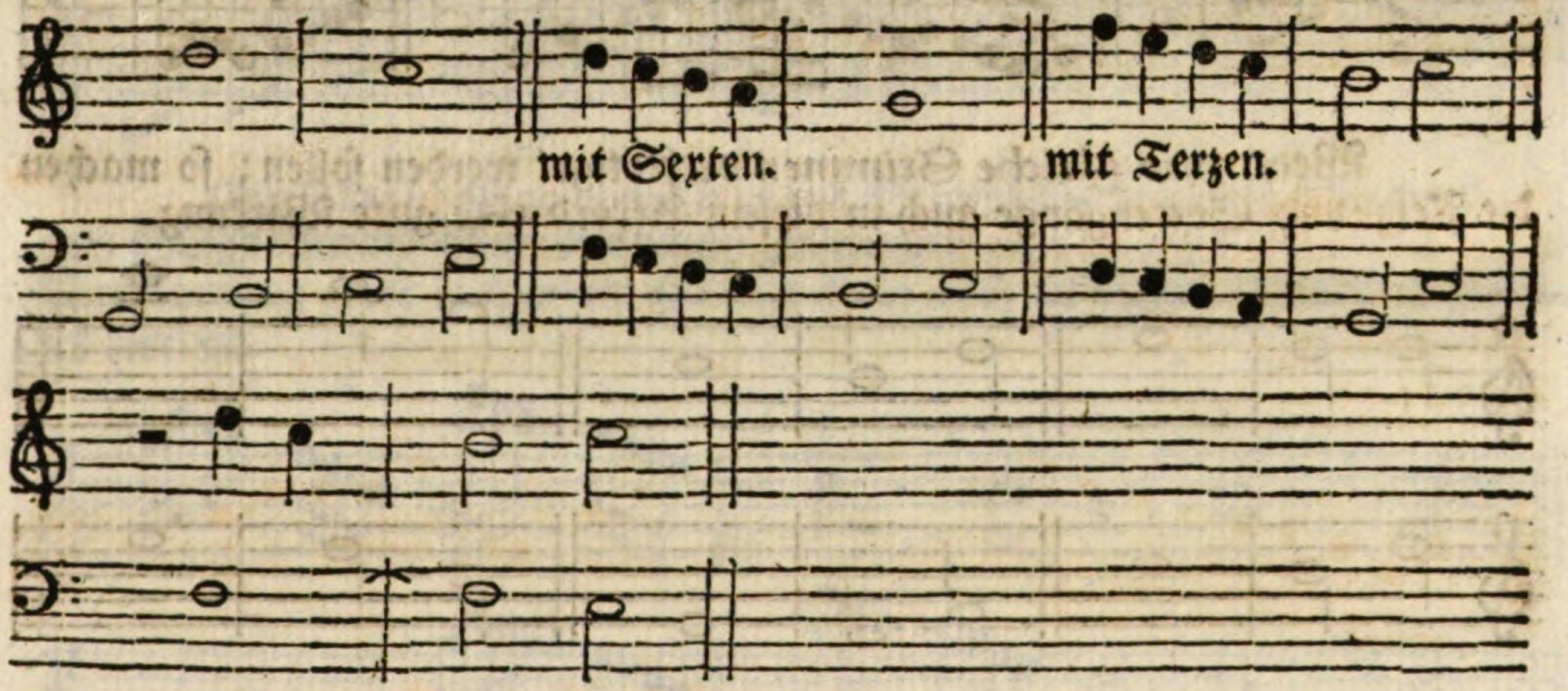


Wer den Reichthum der Melodie eingeſehen hat, dem iſt es ein leichtes ſehr viele Veränderungen in der Nachahmung anzuſtellen.

Die Harmonie des dritten Akkords iſt bekanntermaſſen auch vierſtimmig. Der in dieſer Tonart befindliche Grundton iſt G. Wenn nun die Oberſtimme die zu ſeiner Harmonie gehörigen Töne nacheinander angiebt; ſo kann dieſer Grundton zu einem jeden geſetzt werden, welches alles bereits aus unſrer Abhandlung des Generalbaſſes bekannt iſt.



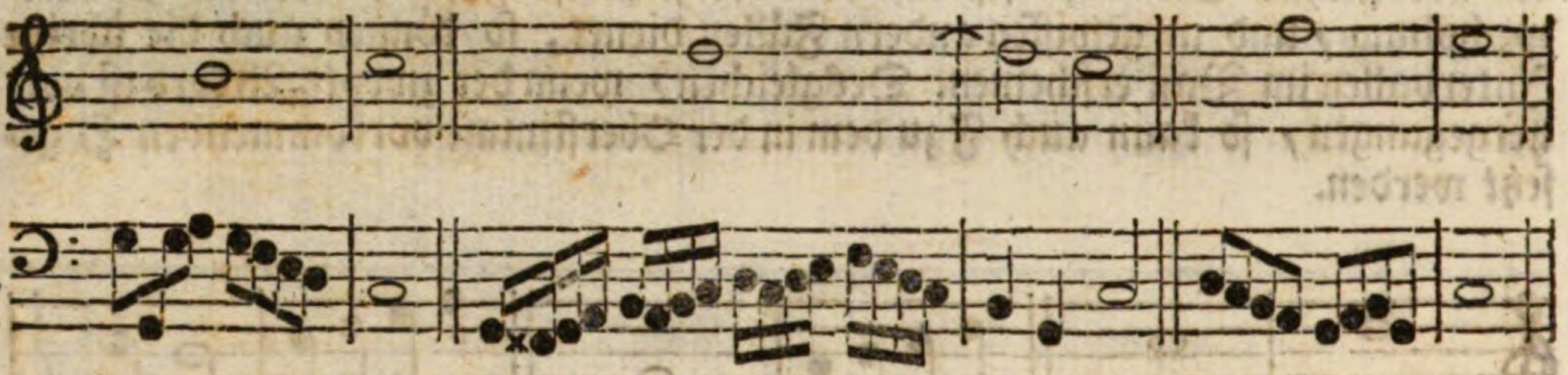
Zur Veränderung muß auch ſeine Terz zuweilen vorkommen. Sollen aber beyde Stimmen ſexten- oder terzenweiſe gehen, welches zur Abwechslung, und in gewiſſen andern Fällen dienet; ſo können auch die übrige Intervallen im Baß erſcheinen. Desgleichen, wenn der zweyte Akkord iſt vorhergegangen, ſo kann auch F zu dem in der Oberſtimme vorkommenden H geſetzt werden.



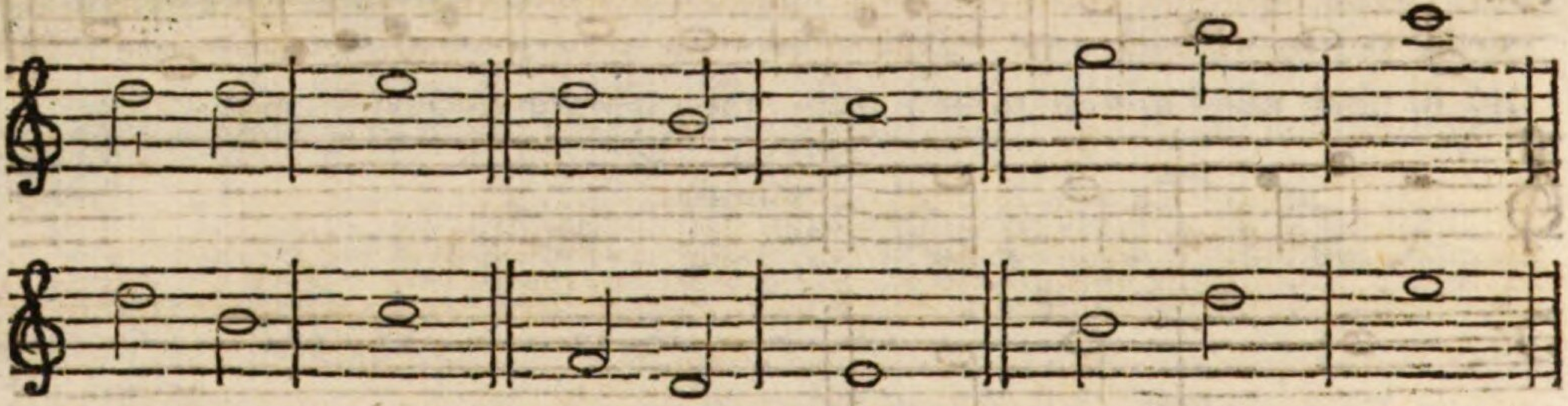
Sonſt ſind eigentlich die Grundbäſſe: der Grundton G, und ſeine Terz H. Die übrige dienen mehr zur Baßmelodie. Noch ſind ſie zu gebrauchchen, wenn zu einer langen Note in der Oberſtimme zween Bäſſe geſetzt werden. Wenn der Grundbaß einen Ton tiefer gehet; ſo erſcheint die zu dieſer Harmonie gehörige Septime im Baß, nämlich F. Wenn die Sext oder Terz zu einer langen Note in der Oberſtimme geſetzt wird: ſo kann die folgende Baßnote entweder der Grundton oder ſeine Terz ſeyn.

Wenn dieſe Harmonie mit durchgehenden Tönen im Baß vermiſcht wird, welche zu Formirung der Baßmelodie dienen.

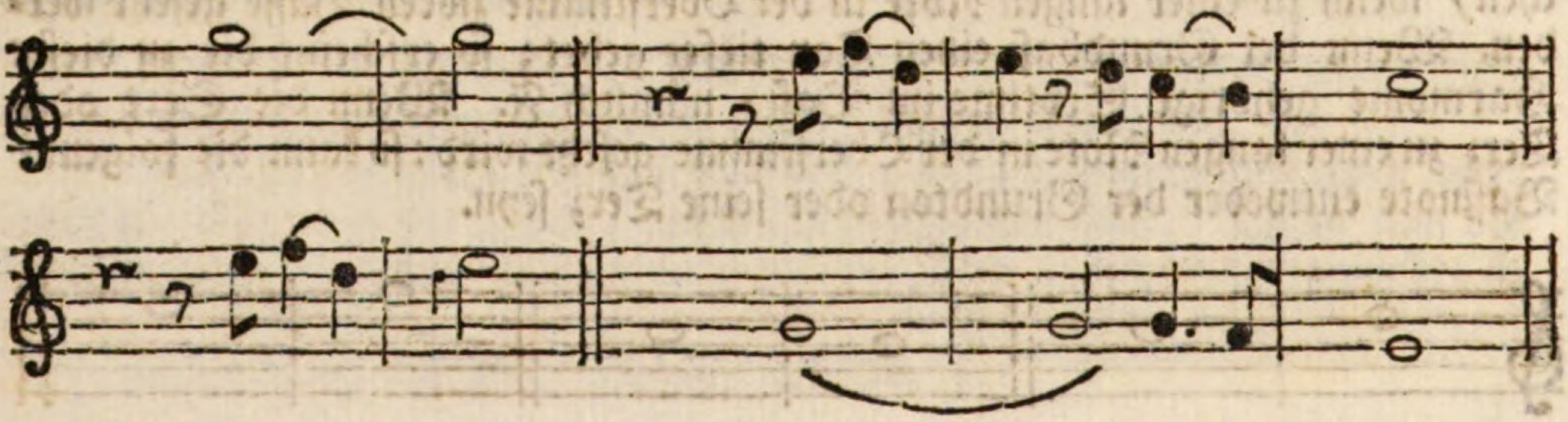
Mit durchgehenden Tönen.



Wenn zwo gleiche Stimmen verfertiget werden ſollen; ſo machen die Terz- und Sextengänge auch in dieſem Akkord eine gute Wirkung.

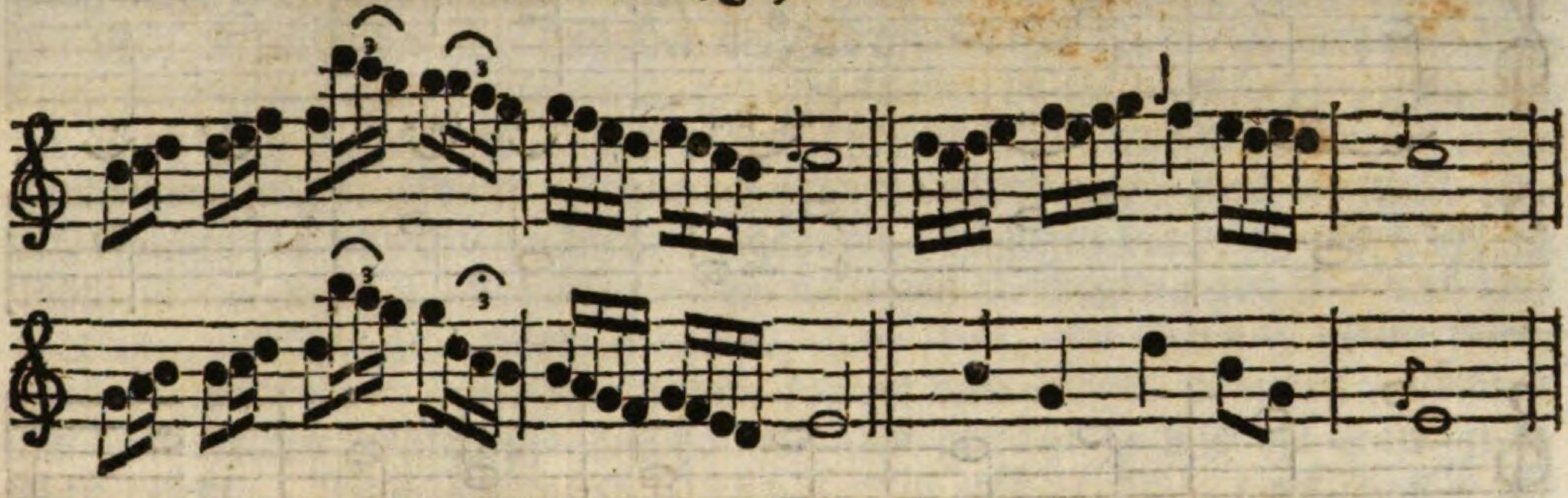


Wenn ein Ton aushält, dagegen die zwote Stimme zwey oder mehrere Töne hören läßt. Auch dieſes macht eine gute Wirkung.

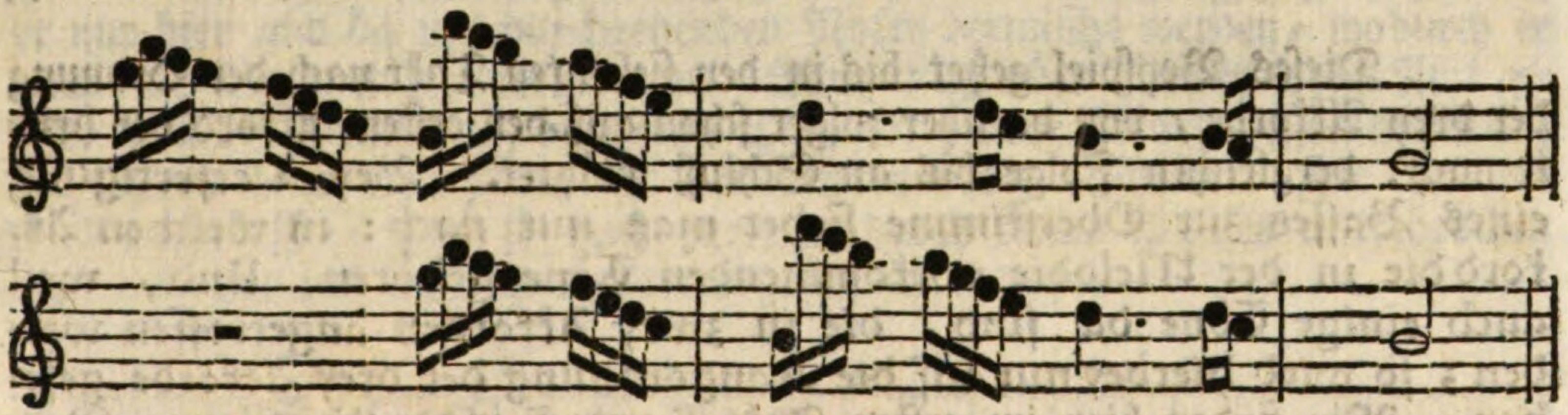


Wenn dieſer Akkord mit durchgehenden Tönen vermiſcht wird; ſo darf die zwote Stimme im Sexten- oder Terzengang eben ſo viele durchgehende Töne mitführen, oder aber nur die ſimple Intervallen dieſes Akkords dagegen hören laſſen.

Mit durchgehenden Tönen.

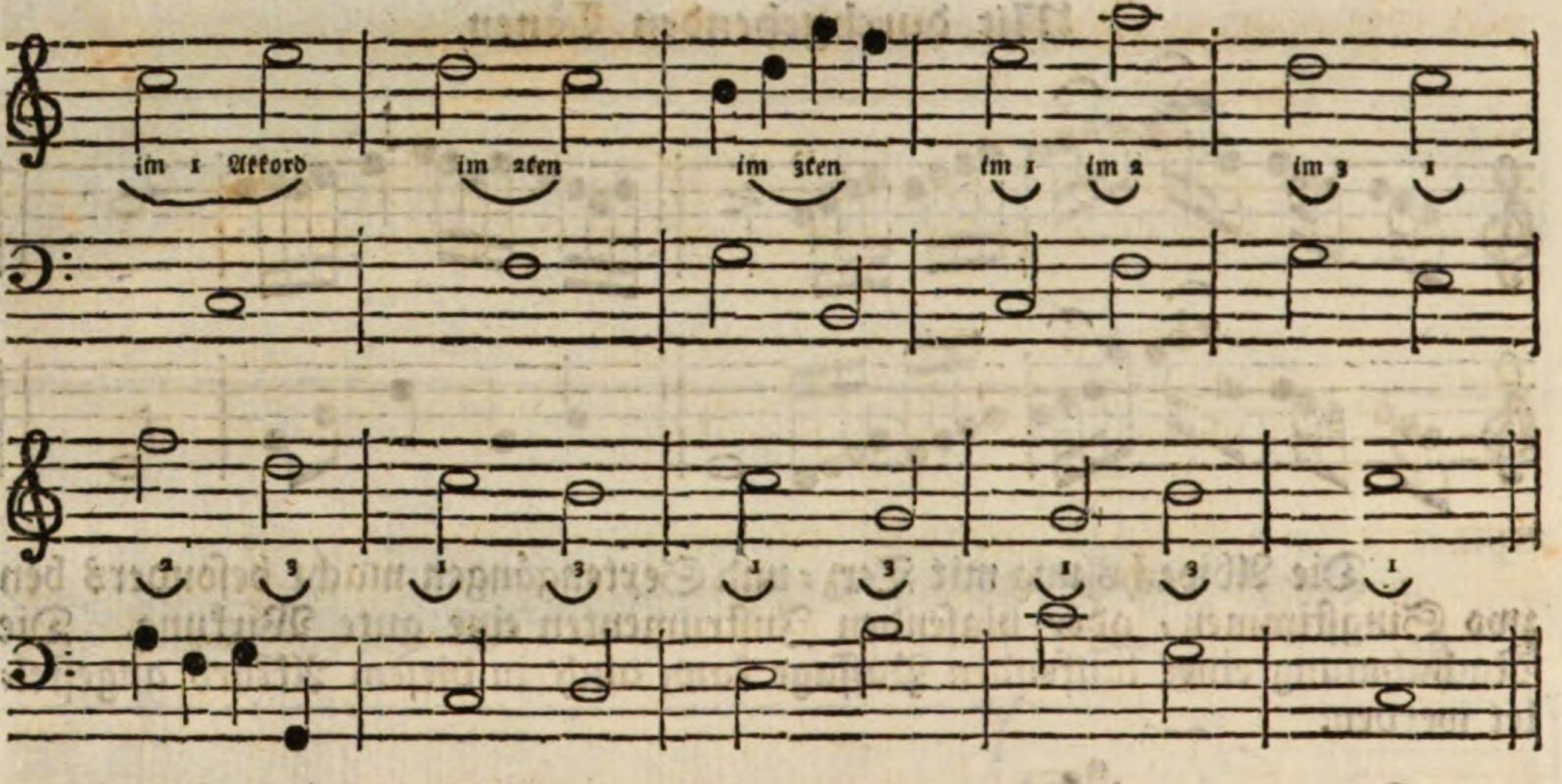


Die Abwechslung mit Terz= und Sextengängen macht beſonders bey zwo Singſtimmen, oder blaſenden Inſtrumenten eine gute Wirkung. Die Nachahmung einer laufenden Paſſage kann auch in dieſem Akkord angeſtellet werden.



Die Abhandlung dieſer drey Akkorde kann einem Liebhaber der Kompoſition ſehr nützlich werden. Man ſiehet hieraus die vollkommene Uebereinſtimmung mit der Generalbaßlehre. Wie ein ordentlicher Grundbaß zu einer Melodie zu ſetzen ſey; wie auch dieſer durch die Vermiſchung der durchgehenden Töne ſingend gemacht werden könne. Desgleichen, wie zwo gleiche Stimmen zu verfertigen ſeyen: welche Intervallen am meiſten hierinn vorkommen dürfen. Und endlich, wie die Nachahmung anzuſtellen wäre.

Wir wenden uns nun zu der Zuſammenſetzung dieſer drey Akkorde, in der zwoſtimmigen Setzart, wobey wir uns wieder auf die Erklärung der Tonart C dur in der Generalbaßlehre beruffen müſſen, allwo wir gezeigt haben: auf wie vielerley Art dieſe drey Akkorde aufeinander folgen können.

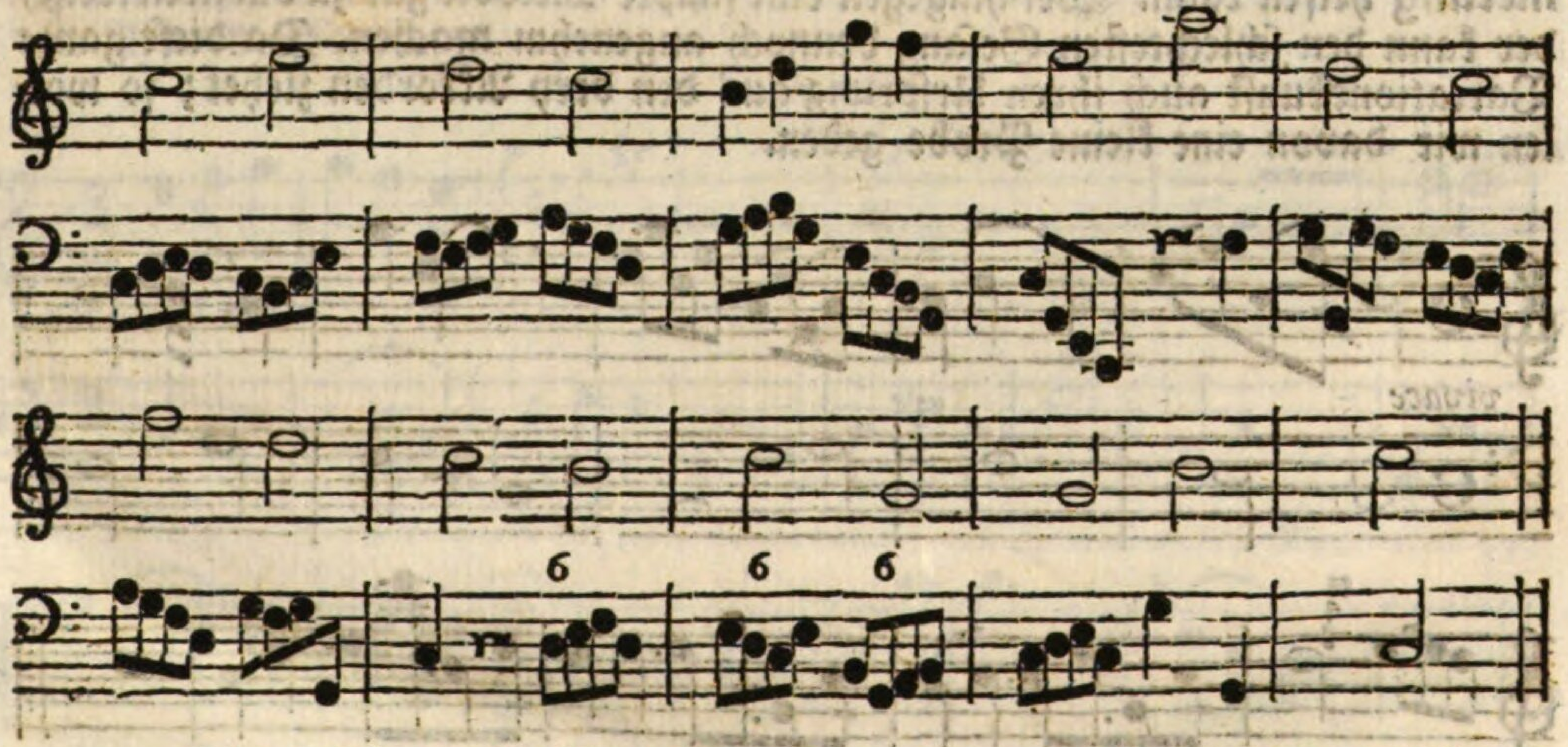


Dieſes Beyſpiel gehet bis in den ſiebenten Takt nach der Ordnung der drey Akkorde, von da aber folget ſchon auf den erſten Akkord der dritte nach: dergleichen Folge bis an Schluß währet. **Bey Verfertigung eines Baſſes zur Oberſtimme ſiehet man nur nach: in welchen Akkord die in der Melodie vorkommenden Töne gehören. Und, weil auch einige Töne da ſind, die in zwey Akkorden angetroffen werden; ſo wird hierbey nur auf die Rangordnung der drey Akkorde geſehen.** Wir finden hier im erſten Takt C und E in der Oberſtimme. Beyde Töne gehören dem erſten Akkord zu, mithin wird, beſonders zum Anfang, der Grundbaß C geſetzet. Im zweyten Takt iſt D und C. Dieſe beyden Töne gehören zu der Harmonie des zweyten Akkords, dahero muß der Grundton F in Baß geſetzt werden. Der dritte Takt enthält vier Töne, die alle in den dritten Akkord von C dur gehören, hierzu kommt der Grundbaß G; auch kann ſeine Terz H zur Abwechslung dienen. Der vierte Takt hat zwey Töne, die aber nicht zuſammen in einen Akkord gehören, mithin ſollen auch zweyerley Grundbäſſe dagegen geſetzt werden. Der erſte Ton E gehört in den erſten, und das folgende A in zweyten Akkord; dahero müſſen die beyden Grundtöne C und F in Baß kommen. Auf die Harmonie des zweyten Akkords muß meiſtentheils der dritte Akkord nachfolgen, welches hier auch geſchiehet, da zum folgenden D, das G im Baß erſcheinet: worauf C nachfolget, weil die Oberſtimme C führet. Nun kommen aufs neue F und D im ſechſten Takt vor, die alle beyde ſowohl im zweyten als im dritten Akkord befindlich ſind. Hier hätte man auch die Wahl, entweder nur einen Akkord, nämlich den dritten Akkord, oder alle beyden Grundbäſſe aus

zwey

zwey Akkorden anzunehmen: wir haben das letztere gethan, weil die Folge der drey Akkorde da iſt, und der Baß beſſer ſinget: zugleich auch eine Kadenz formiret. Das folgende C gehöret wieder in erſten Akkord, wogegen der Baß auch C, als die Oktav hören läßt, welche gerne auf eine ordentliche Kadenz folget. Anjetzo bleibt der zweyte Akkord aus, weil H nicht hinein, ſondern in den dritten Akkord, gehöret, dagegen der Baß die Sext D hören läßt: welcher Baß wegen der widrigen Bewegung gut iſt, und zwo Sexten hervorbringt, indem hier auch E in Baß zum obern C geſetzt wird. Das folgende G in der Oberſtimme könnte nun ſowohl dem erſten Akkord als dem dritten zukommen: wir haben dieſen gewählet, und die Sext H in Baß geſetzt. Weil nun dieſes G noch einmal erſcheinet; ſo darf anjetzo gar wohl der Grundton C in Baß dagegen kommen. Das in der Oberſtimme ſtehende H gehöret wieder in dritten Akkord, wogegen auch der Grundton G im Baß ſtehet. Das Ende muß durch die Oktav geſchehen.

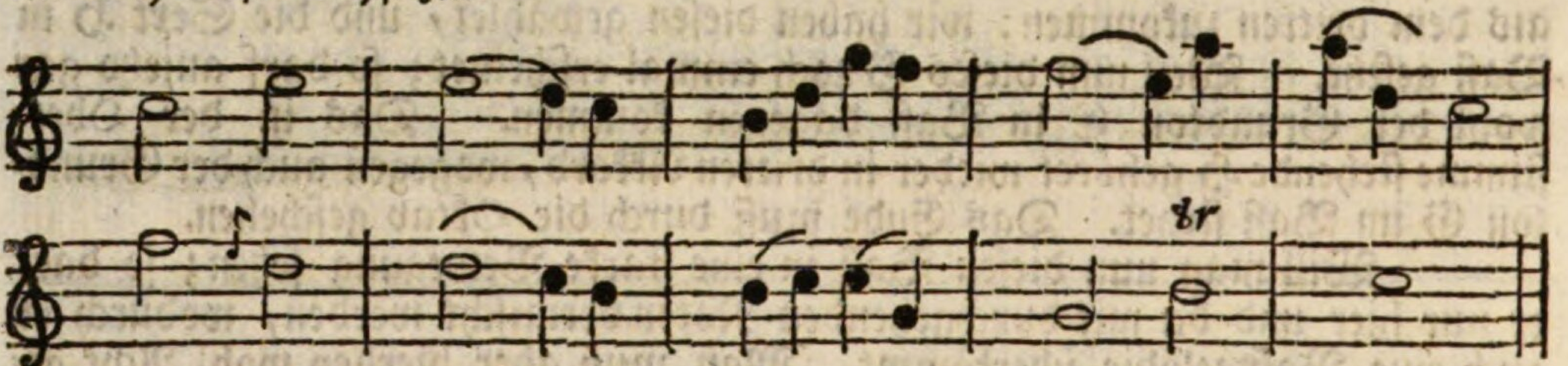
Will man nun dieſen Baß in eine ſtarke Bewegung ſetzen; ſo darf er nur hier und da mit durchgehenden Noten vermiſcht werden, wodurch er auch eine Baßmelodie überkömmt. Man muß aber hierbey wohl Acht geben, daß der Grundbaß, oder ſeine Terz, von jedem Akkord meiſtentheils auf der erſten, oder wenigſtens auf der dritten Note erſcheinet. Die Melodie wird noch beſſer, wenn ſie auch zuweilen durch kleine Pauſen unterbrochen wird, wovon ins künftige mehreres geſagt werden ſoll.



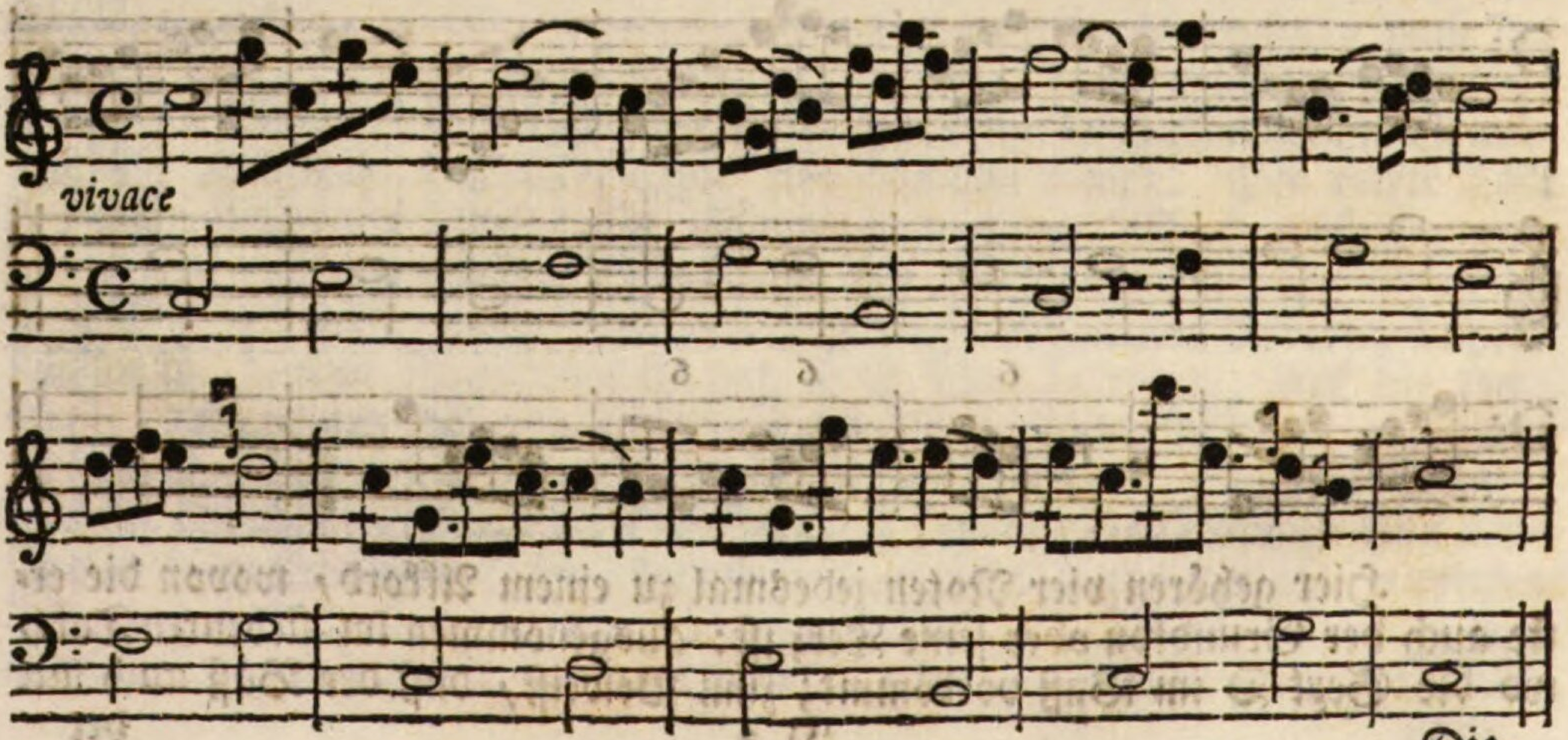
Hier gehören vier Noten jedesmal zu einem Akkord, wovon die erſte auch der Grundton oder ſeine Terz iſt: ausgenommen im ſiebenten Takt, wo die Sext D im Baß vorkömmt; zum Beweiß, daß der Baß auch mit der

der Oberſtimme in Terz- und Sexten auf- und abſteigen dürfe, weil beſonders unter dieſen Gängen auch die Terz vom Grundton vorkömmt, wie hier das folgende E und H, die beyde die Terz vom Grundton des erſten und dritten Akkords ſind.

Wenn man nun die Melodie der Oberſtimme durch Vorſchläge verändern wollte, und dieſe Vorſchläge ſollten durch große Noten ausgedrückt werden; ſo könnte der Baß dennoch ſo bleiben, unerachtet nunmehro viele Diſſonanzen dagegen gehöret würden. Wir wollen den Liebhabern zu gefallen noch dieſes beyſetzen.

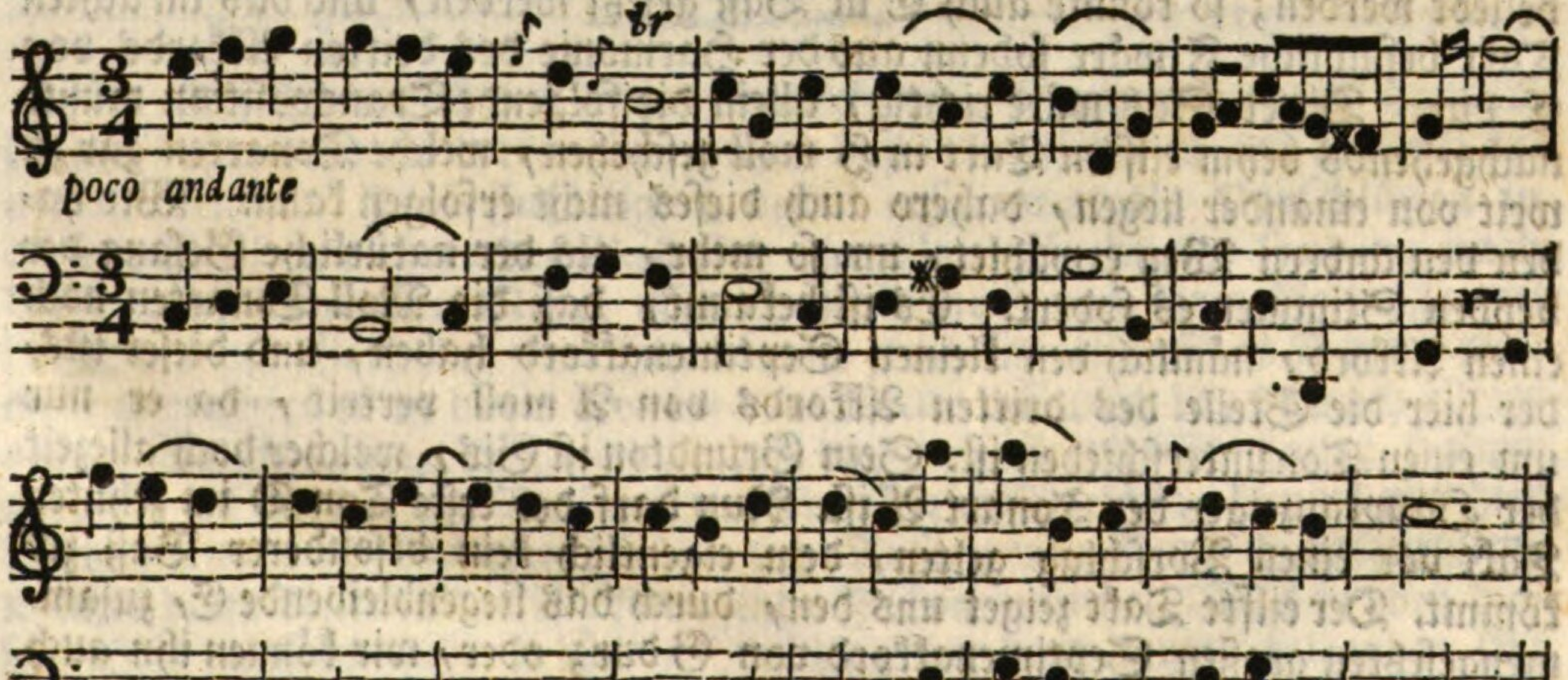


Dieſe Vorſchläge oder retardirende Töne ſind bereits in unſrer Generalbaßlehre auf der 97ten Seite beſchrieben worden. Ihr Gebrauch iſt gut, doch muß er nicht ins Ueberflüßige getrieben werden. Er kann ſowohl zur Verſchönerung der Melodie dienen, als er ihr auch zur Verſchlimmerung helfen kann. Wer hingegen eine ſimple Melodie gut zu variiren weiß, der kann den ſchlechteſten Geſang dennoch angenehm machen. Da dieſe ganze Variationskunſt auch ihren Urſprung aus den drey Akkorden ziehet; ſo wollen wir davon eine kleine Probe geben.



Die vorhergegangene Grundlage iſt ſo ſimpel als möglich, weil ſie nur zur Erlernung der zwoſtimmigen Setzart dienen ſoll, wenn ein Baß die Oberſtimme begleitet. Nun haben wir dieſe Oberſtimme durch den Beyſatz der Vorſchläge in etwas zu verbeſſern getrachtet. Anjetzo iſt dieſe verbeſſerte Melodie nach der Harmonie der drey Akkorden variiret worden, wodurch nunmehr eine leidentliche Melodie entſprungen iſt. Weil dieſe mit ſpringenden Paſſagen vermiſcht iſt; ſo darf hier der laufende Baß nicht gebraucht werden; deswegen haben wir auch den erſten ſimpeln Baß wieder angenommen. Die Seitenbewegung iſt in ſolchen Fällen die beſte. Wir haben dieſes Beyſpiel mit Fleiß weiter fortgeſetzt, um den Liebhabern dadurch einen kleinen Vorſchmack zu geben, was wir beym Anfange dieſes Werks **von Erfindung der Melodie** verſprochen haben. Ein Anfänger der Kompoſition ſoll dahero nicht ungeduldig werden, wenn ihm ſeine Aufſätze, beſonders was die Melodie betrifft, nicht ſo gleich gerathen wollen. Die Luſt, Zeit, und eine gute Anleitung können dieſes bald verbeſſern, inſonderheit, wenn der Fleiß durch die Luſt unterhalten wird.

Bey Verfertigung des Baſſes zu einer ordentlichen Melodie muß man vornämlich darauf acht geben: **bey welcher Stelle die Melodie in eine andere Tonart ausweichet**, daß man ſodenn auch alsbald die vorkommenden, zu einer andern Tonart gehörigen, Töne in den drey Akkorden dieſer neuen Tonart aufſuche. Hierbey bemerke man dieſes: **die Harmonie des dritten fremden Akkords muß jederzeit vorausgehen, ehe der fremde erſte Akkord erſcheinet.**

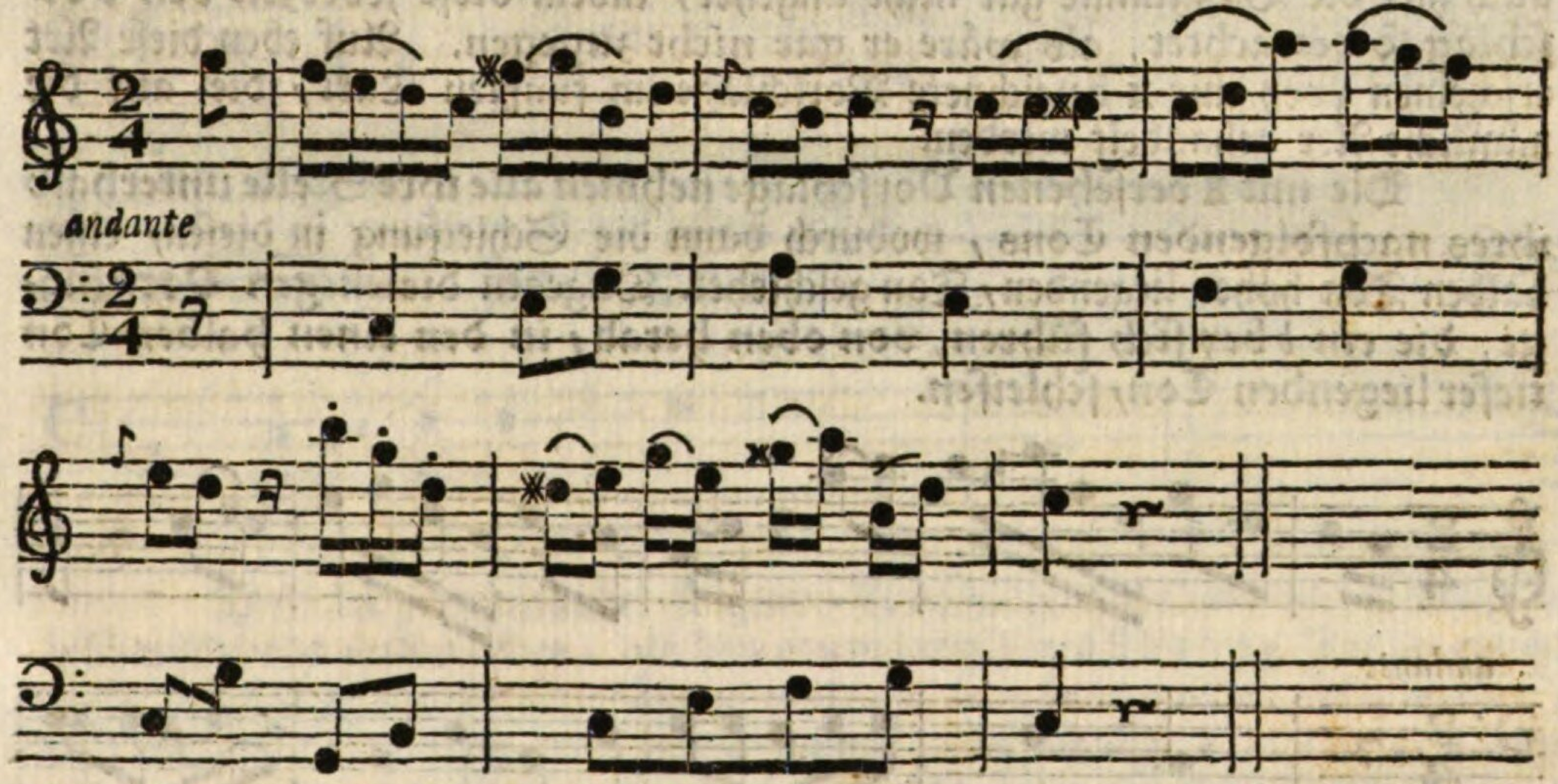


 Hier

Hier ſiehet man nun nicht deutlich, wo die Tonart ſich verändert, man wolle dann dieſes am Schluß in G dur ſuchen. Wir haben in der Generalbaßlehre etlichemale geſagt: man könne nicht ehe in eine andre Tonart, nach dem natürlichen Lauf der Melodie und Harmonie gehen, als nach dem erſten Akkord der alten Tonart. Nun trift man dieſen Akkord bereits im vierten Takt an; demnach kann ſchon der fünfte Takt unter die Melodie und Harmonie der Tonart G dur gezählt werden. Die darinn vorkommende Töne C und A gehören dahero unter die Harmonie des dritten Akkords, beſonders da der vorhergehende C dur Akkord eine große Aehnlichkeit mit dem zweyten Akkord von G dur beſitzet. Der ſechſte Takt zeiget auch ſchon die Intervallen des erſten fremden Akkords. Im achten Takt gehet wieder eine Veränderung vor. Das F erſcheinet, und bleibt liegen. Hier könnte man dieſe Fortſetzung der Melodie vor einen Gang in C zurück halten, wenn nicht der neunte und zehnte Takt noch einmal einen Ton tiefer wiederholet würden. Da nun dieſe Wiederholung im zwölften Takt den G dur Akkord zeiget; ſo kann auch mit gleichem Rechte der zehnte Takt in den erſten Akkord von A moll gehören: nun kömmt es noch darauf an, wo die Harmonie des dritten Akkords anzutreffen, als die nach unſrer Regel meiſtentheils vor dem erſten Akkord voraus ſeyn ſoll. Wenigſtens muß der Hauptanzeiger der Tonart da ſeyn, nämlich das fremde x: da nun der neunte Takt drey Töne enthält, wovon zwey in den dritten Akkord von A moll gehören, der erſtere nämlich F aber nicht; ſo müſſen wir dieſes F entweder für einen Vorſchlag halten, in welchem Betracht E die Hauptnote wäre: oder, wir müſſen einen andern Akkord aufſuchen, in welchem F auch anzutreffen iſt. Sollte nun das erſtere beliebt werden; ſo könnte auch C in Baß geſetzt werden, und das im achten Takt befindliche F wäre ſodenn aus der Harmonie des dritten Akkords von C dur. Dieſer Satz wäre richtig, allein die folgende Transpoſition müßte nachgehends beym eilften Takt in H moll geſchehen, welche Tonarten gar zu weit von einander liegen, dahero auch dieſes nicht erfolgen kann. Wir haben den andern Weg erwählet, um ſo mehr, als der natürliche Geſang der beyden Stimmen es fodert. Es iſt bekannt, daß die Moll Tonarten noch einen Akkord, nämlich den kleinen Septimenakkord haben, und dieſer iſts, der hier die Stelle des dritten Akkords von A moll vertrit, da er nur um einen Ton unterſchieden iſt. Sein Grundton iſt Gis, welcher doch allezeit der Hauptanzeiger der Tonart A iſt. Nun darf der erſte Ton D im zehnten Takt vor einen Vorſchlag gelten, dem eigentlich kein beſonderer Baß zukömmt. Der eilfte Takt zeiget uns den, durch das liegenbleibende E, zuſammengeſetzten großen Septimenakkord von G dur; oder, wir können ihn auch vor die Harmonie des dritten Akkords von G dur halten, wenn wir den liegenbleibenden Ton E in dieſem Takt, eben ſo gut vor einen Vorſchlag, als

wie den im nachfolgenden Takt, anſehen wollen. Das D im dreyzehenten und A im vierzehenten Takt ſind auch für Vorſchläge zu halten, weswegen der Baß ſie nicht anſiehet, ſondern ſich nach der nächſtfolgenden Note richtet. Wenn ein Liebhaber die gebundenen oder liegenbleibenden Töne in dieſem Geſichtspunkte betrachtet; ſo kömmt er gar bald zu der Kenntniß des Urſprungs und Sitzes der Nonen: derjenigen Septimen, und andrer Harmonien, die in unſern drey Akkorden nicht von Natur liegen.

Es giebt auch Vorſchläge, die aus halben Tönen beſtehen, welche keine anzeigende Töne einer fremden Tonart ſind.

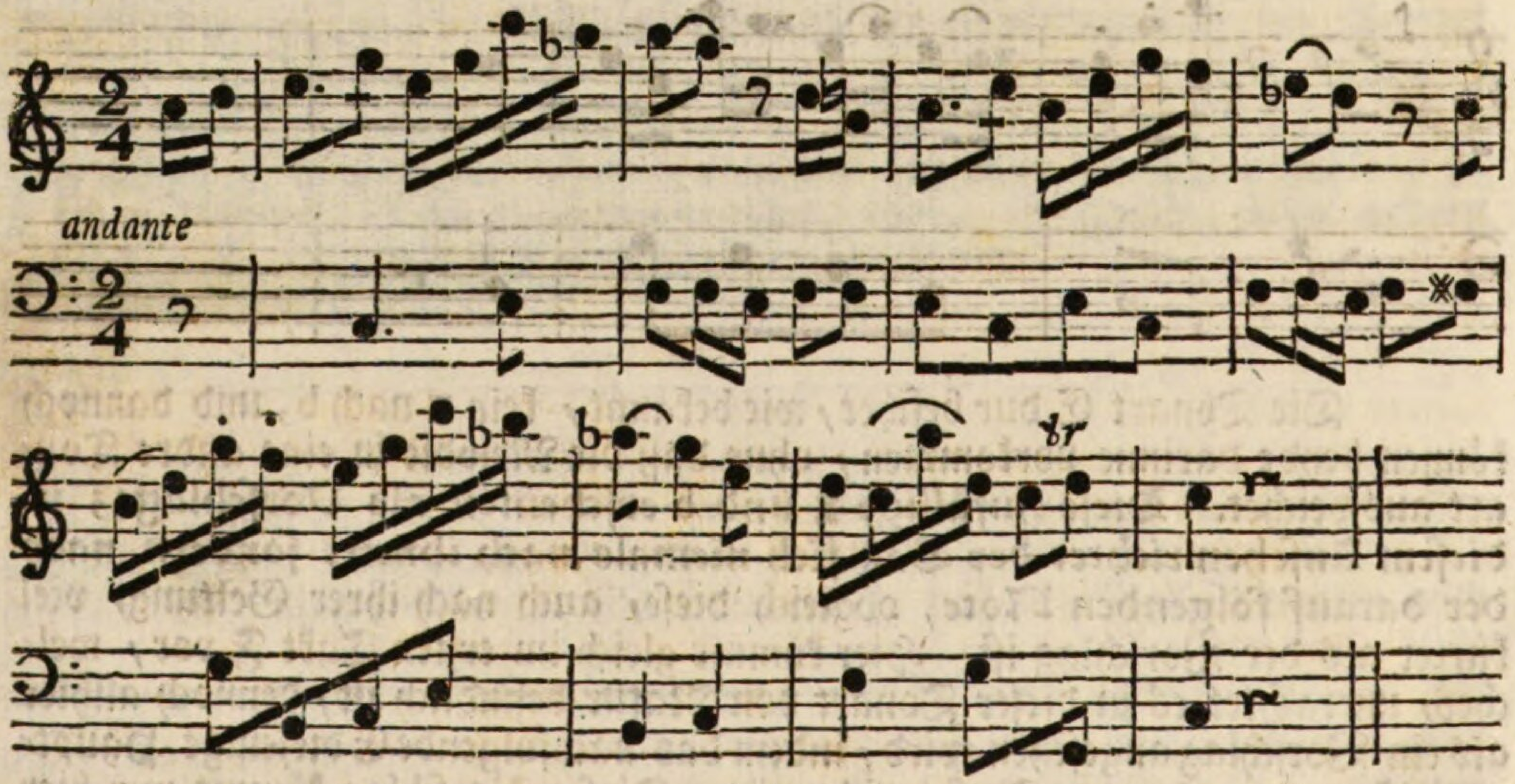


Die Tonart C dur beſitzet, wie bekannt, kein x nach b, und dannoch können beyde darinne vorkommen, ohne daß die Melodie in eine andre Tonart ausweichet. Dieſe Zufällige x und b erſcheinen als Vorſchläge; in dieſem Anſehen richtet der Baß ſich niemals nach ihnen, ſondern nach der darauf folgenden Note, obgleich dieſe, auch nach ihrer Geltung, viel kürzer als der Vorſchlag iſt. Hier kömmt gleich im erſten Takt F vor, welches, unerachtet es in dieſer Tonart von Natur befindlich iſt, dennoch allhier als ein Vorſchlag angeſehen wird, indem das nachfolgende E diejenige Hauptnote iſt, zu welcher der Baß geſetzt wird. Dieſer Vorſchlag kömmt nur hier deswegen vor, um das Leere zwiſchen dem Anfangston G und E auszufüllen, welches dann dieſer in der Mitte liegende F Ton verſiehet. Das in eben dieſem Takt vorkommende x iſt der Vorſchlag vor dem darauf folgenden G: dahero ſich der Baß nach dieſem richtet, und das x vor dem F wird wieder als ein gar nicht gegenwärtiger Ton betrachtet. Die letzte Note im zweyten

Takt

Takt hat ein durchgehendes ✕, welches nachgehends zum Vorſchlag von D gebraucht wird. Nun ſiehet man wieder auf die nachkommende Note D, wozu F in Baß kömmt. Dieſes F wird aber gleich zu Anfang des Takts zum Cis geſetzt, und ſo angeſehen, als wenn D an ſtatt dieſes Cis hier ſtünde. Da nun dieſer Ton der Grundbaß des zweyten Akkords iſt; ſo muß nach der vorhin gemeldten Regel der Grundbaß des dritten Akkords, oder ein anderer aus ſeiner Harmonie gezogener Baß nachfolgen, wenn es eigentlich nach der Natur der Tonart geſchehen ſoll. Der Ton A bleibt hierbey in der Oberſtimme liegen, und macht aufs neue einen Vorſchlag zu G, welches aber auch hier die Baßſtimme gar nicht angehet, indem dieſe jederzeit den Vorſchlag ſo betrachtet, als wäre er gar nicht zugegen. Auf eben dieſe Art erſcheinen zwey mit ✕ bezeichnete Vorſchläge im fünften Takt, die auf die nämliche Art behandelt werden.

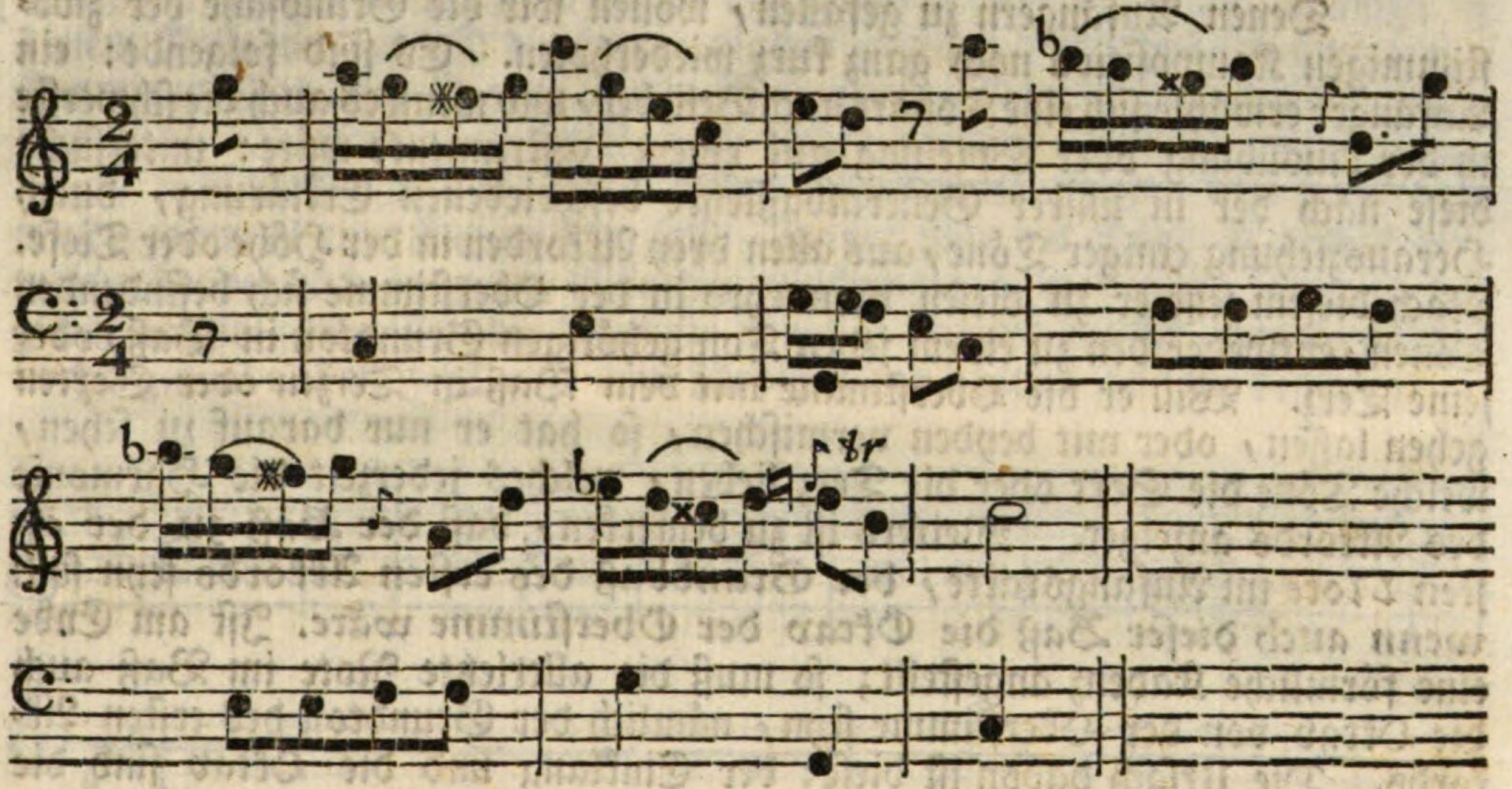
Die mit ✕ verſehenen Vorſchläge nehmen alle ihre Stelle unterhalb ihres nachfolgenden Tons, wodurch dann die Schleifung in dieſen, einen halben Ton höher liegenden, Ton geſchiehet. Dagegen diejenigen Vorſchläge, die ein *b* bey ſich führen, von oben herab, in den einen halben Ton tiefer liegenden Ton, ſchleifen.



In dieſem Beyſpiel ſind drey b, die nur als **Vorſchläge** zufälliger Weiſe entſtehen, dahero ſie auch **nicht nach ihrer Herkunft behandelt** werden, ſondern, wie geſagt: derjenige Baß wird dazu geſetzt, der eigentlich der nachfolgenden Note zukömmt. **Dieſe Behandlung der Vorſchläge iſt ein Hauptpunct vor die Liebhaber der Kompoſition.** Sie ſind bey manchen

noch

noch nicht gründlich geübten der Stein des Anſtoſſes. Nun giebt es noch kurze Paſſagen, oder ſogenannte Manieren, in welchen, dieſe hier beſchriebene beyde Vorſchläge, nämlich x und B vorkommen.



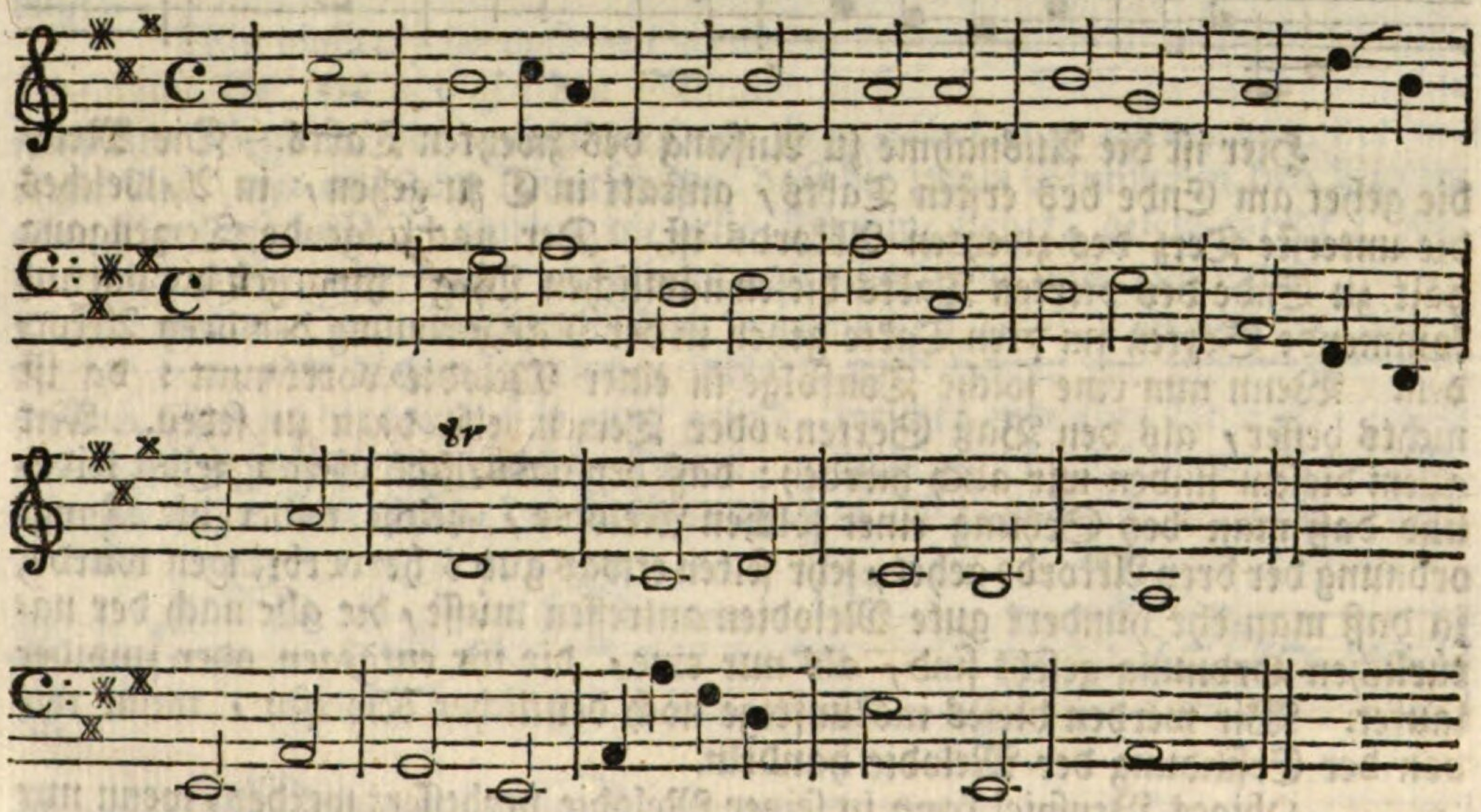
Dieſe kurz aufeinander folgende Vorſchläge gefallen beſſer, wenn ſie geſchwind behandelt werden, als bey einem langſamen Vortrag. Die im erſten Takt befindliche Vorſchläge können noch ehe langſam ausgedrückt werden, weil der erſte Vorſchlag aus einem ganzen Ton beſtehet, woran das Ohr von Natur gewöhnt iſt. Der darzu gehörige Baß C harmoniret nur mit der zwoten und vierten Note G: die erſte und dritte ſind hier wieder als abweſend angeſehen worden. Die Hälfte des dritten Takts enthält die Vermiſchung der vorherbeſchriebenen beyden Arten, zu deren zweyten und vierten Note der Baß F iſt geſetzt worden. Ein gleiches findet ſich im folgenden vierten und fünften Takt. Die Hauptregel zur Kenntniß dieſer verſchiedenen Arten von Vorſchlägen, und ihrer gründlichen Baßſetzung iſt folgende: **den Baß nach der Rangordnung der drey Hauptakkorden zu ſetzen.** Weil aber dennoch die Melodie es zuweilen erfodert, die Begleitung des zweyten Akkords auszulaſſen: ſo werden dieſes entweder **die Töne der Melodie: der vorher= oder nachfolgende Akkord: oder eine geringe Uebung, und zuletzt das Gehör leicht entſcheiden.**

Wiederholung einiger Hauptanmerkungen, die zur Verfertigung eines Baſſes gehören.

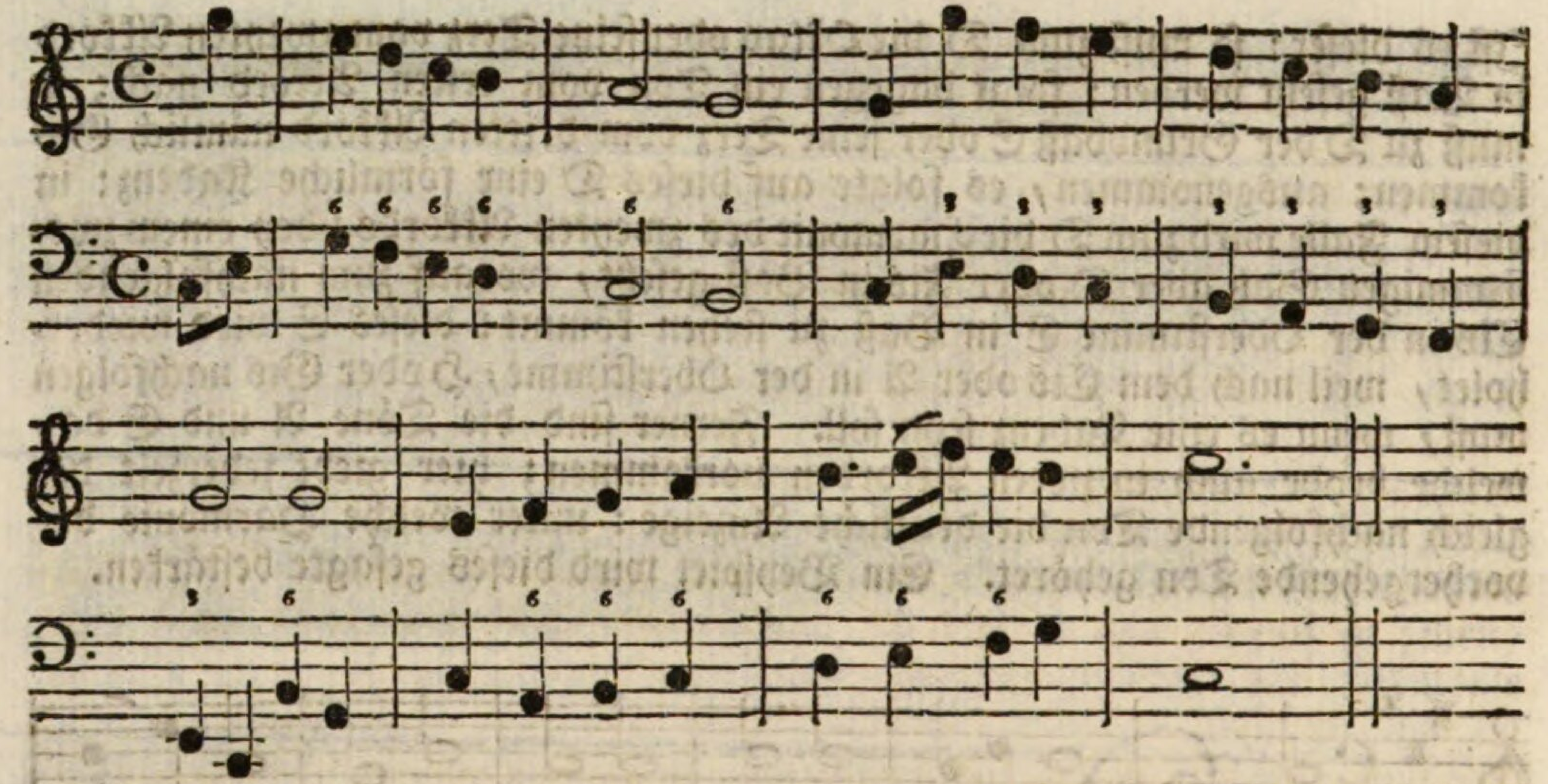
Denen Anfängern zu gefallen, wollen wir die Grundſätze der zwoſtimmigen Kompoſition noch ganz kurz wiederholen. Es ſind folgende: ein Anfänger erwähle ſich eine Tonart nach Belieben, und wenn es auch die ſchwerſte in der Ausübung oder Spielung auf einem Inſtrumente wäre: unterſuche dieſe nach der in unſrer Generalbaßlehre beſchriebenen Erklärung, durch Herausziehung einiger Töne, aus allen drey Akkorden in der Höhe oder Tiefe. Nach dieſem ſetze er zu dieſen nunmehro in der Oberſtimme ſich befindenden Tönen, entweder den zu einem jeden Ton gehörigen Grundton in Baß, oder ſeine Terz. Will er die Oberſtimme mit dem Baß in Terzen oder Sexten gehen laſſen, oder mit beyden vermiſchen, ſo hat er nur darauf zu ſehen, welche Töne die Sext oder die Terz lieben, welches jederzeit die Harmonie des Akkords anzeiget. Weiters iſt zu bemerken, daß der Baß zu der erſten Note im Anfangstakte, der Grundbaß des erſten Akkords ſeyn ſoll: wenn auch dieſer Baß die Oktav der Oberſtimme wäre. Iſt am Ende eine förmliche Kadenz angeſtellt; ſo muß die allerletzte Note im Baß auch die Oktav von der Oberſtimme ſeyn, nämlich der Grundton des erſten Akkords. Die Urſach davon iſt dieſe: der Einklang und die Oktav ſind die vollkommenſten Konſonanzen: ja im gewiſſen Verſtande nur eins. Da nun dieſe wegen ihrem beſten Verhältniſſe, den Vorzug vor den übrigen Konſonanzen, und weit über die Diſſonanzen behaupten, ſo gebühret ihnen, ein Stück zu ſchließen, und auch das Recht ein Stück anzufangen, wenn es die Melodie der Oberſtimme erfodert. Zum Beyſpiel: die Anfangsnote in der Oberſtimme hieße A; ſo ſetze man nach dieſer Anweiſung auch A in Baß. Es kömmt Cis oben vor; ſo ſiehet man gleich, daß dieſes Cis, da es weder im zweyten noch im dritten Akkord anzutreffen iſt, zu der Harmonie des erſten Akkords gehört. Ferner, man erblickt H: dieſer Ton iſt nun im zweyten und dritten Akkord anzutreffen, mithin wäre nur nachzuſehen: ob ſogleich A oder Cis nachfolget. Geſchieht eins von beyden: ſo gehört H zur Harmonie des dritten Akkords. Wird aber dieſes H entweder lang ausgehalten oder wiederholet; oder aber es folget Gis nach; in dieſen Fällen, wird die erſte Hälfte, oder das erſtere H zu der Harmonie des zweyten Akkords, und die andre Hälfte, wenn H eine lange Note wäre, oder die nachfolgende Wiederholung, dem dritten Akkord zugezählet. Iſt Gis vorhanden: ſo überkömmt H zu ſeiner Begleitung D im Baß, und Gis nimmt E zu ſich. Eine gleiche Bewandniß hat es auch mit dem Ton D, weil dieſer Ton im zweyten und dritten Akkord anzutreffen; ſo ſiehet man nur nach, ob der nachfolgende Ton zur Harmonie des erſten oder des dritten Akkords gehöret.

Iſt

Iſt es dieſer: ſo muß zum D die Oktav oder ſeine Terz vom zweyten Akkord in Baß geſetzt werden: folgt dagegen ein Ton vom erſten Akkord nach; ſo muß zu D der Grundbaß E oder ſeine Terz vom dritten Akkord nämlich Gis kommen: ausgenommen, es folgte auf dieſes D eine förmliche Kadenz: in dieſem Falle wird zum D die Harmonie des zweyten Akkords: bey einem zwoſtimmigen Satz aber D oder Fis in Baß geſetzt, worauf zum nachfolgenden Cis in der Oberſtimme E in Baß zu ſtehen kömmt: dieſes E wird wiederholet, weil nach dem Cis oder A in der Oberſtimme, H oder Gis nachfolgen muß, wenn es eine Kadenz ſeyn ſoll. Ferner ſind die Töne A und E da, welche beyde auch in zween Akkorden vorkommen; hier giebt jederzeit der gleich nachfolgende Ton die deutliche Anzeige: unter welche Harmonie der vorhergehende Ton gehöret. Ein Beyſpiel wird dieſes geſagte beſtärken.

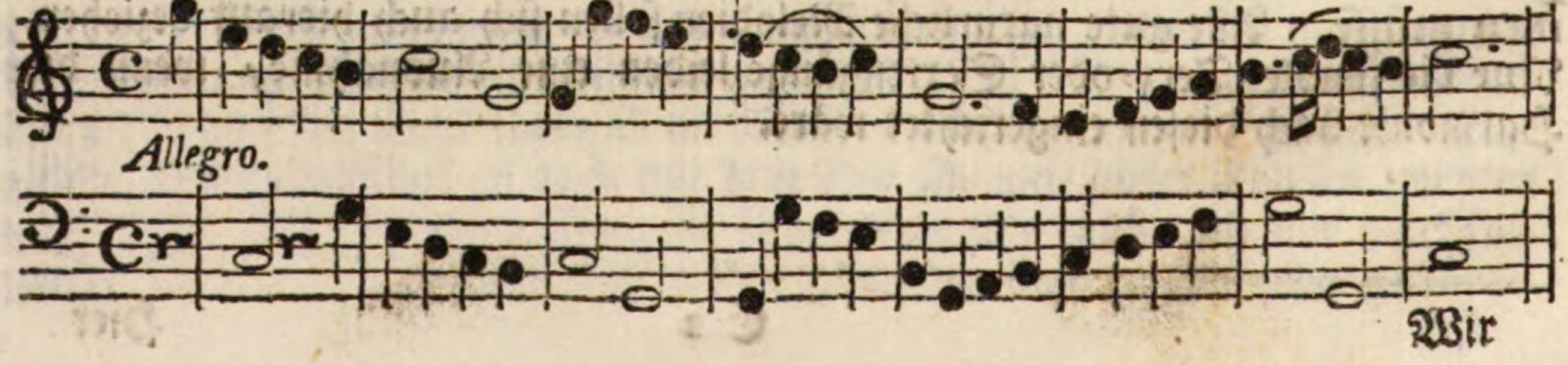


Die Erfahrung beweiſet, daß auf den dritten Akkord, oder ſeine Intervallen außer einer falſchen Cadenz, der erſte Akkord allein kommen müſſe. Alle gute natürliche Melodien ſollen ſich auch hierauf beziehen. Nur die ſimple Terz- oder Sextengänge leiden eine Ausnahme, wenn die Harmonie nach dieſen eingerichtet wäre.



Hier iſt die Ausnahme zu Anfang des zweyten Takts. Die Melodie gehet am Ende des erſten Takts, anſtatt in C zu gehen, in A, welches die unterſte Terz des zweyten Akkords iſt. Der nachfolgende Terzengang hält zu Ende des vierten Takts dieſen nämlichen Weg: hingegen die darauf kommende Sexten im 7ten Takte gehen in der Rangordnung der drey Akkorden. Wenn nun eine ſolche Tonfolge in einer Melodie vorkömmt: da iſt nichts beſſer, als den Baß Sexten- oder Terzenweiſe dazu zu ſetzen. Mit allem dieſem finden wir auch hierbey: daß der natürliche Geſang ſelbſt leide, und daß man bey Setzung einer ſolchen Melodie, welche wider die Rangordnung der drey Akkorde gehet, ſehr ſelten etwas gutes hervorbringen würde; ja daß man ehe hundert gute Melodien antreffen müſſe, die alle nach der natürlichen Ordnung geſetzt ſind, als nur eine, die ihr entgegen oder zuwider laufet. Wir werden dieſes inskünftige noch deutlicher beweiſen, wenn wir von der Erfindung der Melodie handeln.

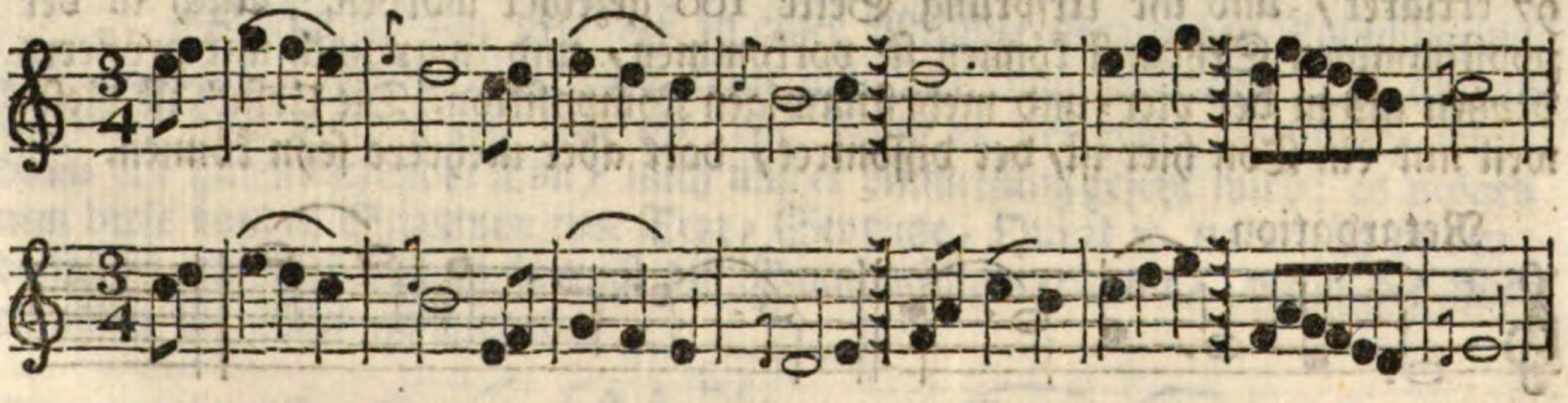
Obiges Beyſpiel kann in ſeiner Melodie verbeſſert werden, wenn nur anſtatt A im zweyten und vierten Takt, C genommen wird: dagegen muß der Baß auch geändert werden.



Wir

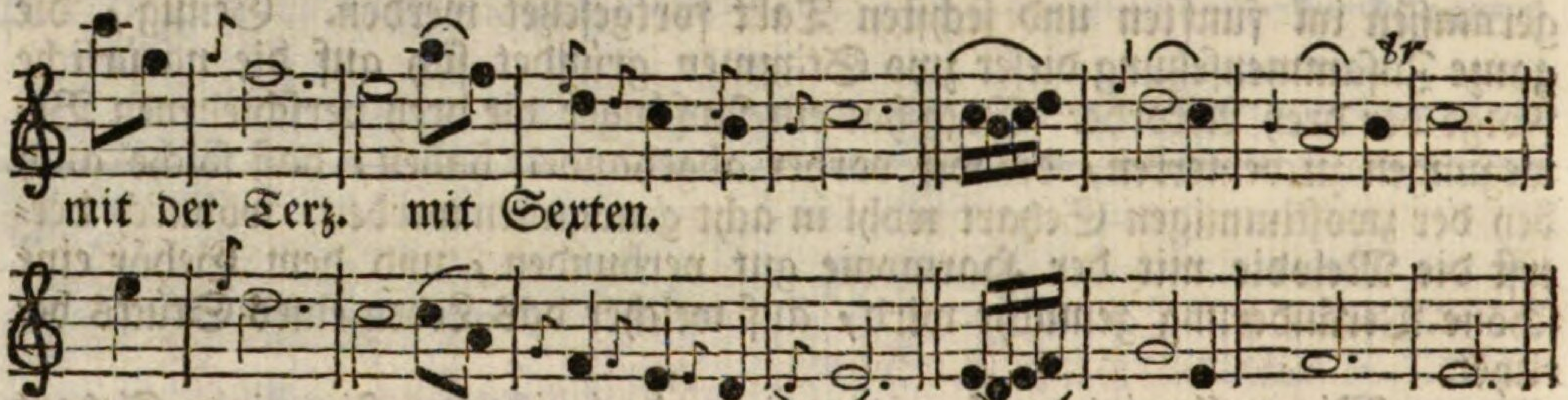
Wir ſehen, daß die Anfangsmelodie die Nachahmung verträgt, weil C und G im zweyten Takt auch in der Harmonie des erſten Akkords befindlich ſind: wiederum, daß die erſte und dritte Note des erſten Takts, weil ſie aus der Harmonie des erſten Akkords genommen ſind, ſich zum Baß des zweyten Takts ſehr gut ſchicken. Dieſe Nachahmung findet gleichfalls im dritten und vierten Takt die beſte Gelegenheit; auch könnte ſie noch einigermaſſen im fünften und ſechſten Takt fortgeſetzet werden. Genug, die ganze Zuſammenſetzung dieſer zwo Stimmen gründet ſich auf die natürliche Folge der drey Akkorde. Noch hat ein Anfänger die drey verſchiedenen Bewegungen zu bemerken, die wir vorher abgehandelt haben, daß ſolche auch bey der zwoſtimmigen Setzart wohl in acht genommen werden, wodurch dererſt die Melodie mit der Harmonie gut verbunden, und dem Gehör eine ſchöne Veränderung gemacht wird, auf welcher das Leben eines Stücks beruhet.

Wir wollen jetzo noch mit wenigem derjenigen zwoſtimmigen Setzart gedenken, die aus zwo gleichen Stimmen beſtehet. Soll zu einer Melodie noch eine Gegenmelodie geſetzt werden; ſo verfährt man wieder nach der vorigen Art, nur mit dem Unterſchiede: daß die zwote Stimme in den Violin- oder Klavierſchlüſſel ꝛc. worinn die erſte Stimme ſtehet, geſetzt werde, wodurch dann die Intervallen oder harmonirende Töne nahe zuſammen rücken. Man ſiehet nach, in welchen Akkord der eine und andre Ton von der Melodie gehöret: aus dieſem nämlichen Akkord wird ſodenn ein anderer mitſtimmender Ton in die zwote Stimme geſetzt, welcher entweder die Terz, Sext, oder auch zuweilen die Quint, Quart, ja wohl gar die Septime ſeyn kann: wie wir dieſes bereits bey der Erklärung eines jeden Akkords angezeigt haben.



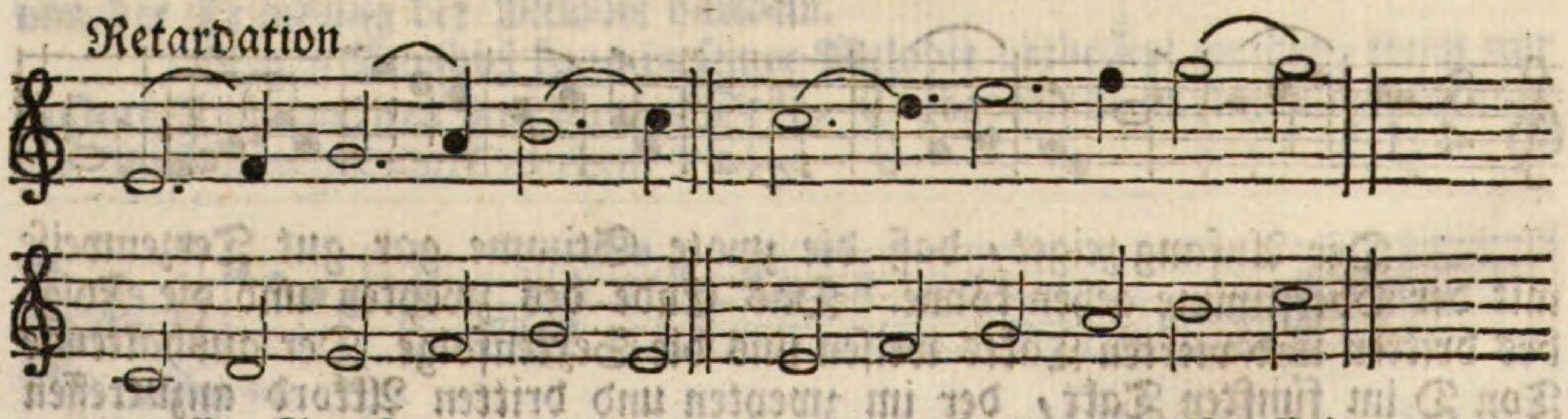
Der Anfang zeiget, daß die zwote Stimme gar gut Terzenweiſe mit der Oberſtimme gehen könne. Das Ende des zweyten und die Folge des dritten und vierten Takts weiſen uns die Sextenfolge. Der aushaltende Ton D im fünften Takt, der im zweyten und dritten Akkord anzutreffen iſt, erlaubet: daß die andere Stimme auch Töne aus dieſen zwey Akkorden nehmen dürfe, welches hier geſchehen. Die nachfolgende Melodie verträ-

trägt wider die Terz- und Sextenfolge. Die vorher beſchriebene drey Bewegungen der Muſik ſind auch hier aufs genaueſte in Acht zu nehmen. Die etwa vorkommende, aus ganz und halben Tönen beſtehende Vorſchläge werden bey beyden Stimmen gemacht, wenn ſie Terz- oder Sextenweiſe entſtehen. Wenn aber die andere Stimme den Grundton führet, nämlich die Quint oder Quart ꝛc. ſo läßt die Oberſtimme nur allein den Vorſchlag hören.



Das D mit dem Vorſchlag beym zweyten Beyſpiel gehört zur Harmonie des dritten Akkords, dahero kann die zwote Stimme zur Abwechslung, den Grundton G dagegen hören laſſen, welcher keinen Vorſchlag verträgt, es wäre dann, man wollte ihn von unten herauf durch Vorherhaltung des halben Tons Fis machen. Im folgenden Takt iſt A in der Oberſtimme, wogegen die zwote Stimme den Grundton F nimmt, weil beyde Stimmen zur Harmonie des zweyten Akkords gehören.

Ehe wir dieſe Abhandlung ſchließen, müſſen wir auch noch mit Wenigem, der durch die Retardation und Anticipation herkommenden fremden Harmonien gedenken. Es ſind ſolche bereits in unſrer Generalbaßlehre Seite 97 erkläret, und ihr Urſprung Seite 100 gezeiget worden. Auch in der zwoſtimmigen Setzkunſt können ſie vorkommen, und zwar noch mit größerm Nutzen als in der vier- und mehrſtimmigen Kompoſition. Die Urſach iſt dieſe: weil nur ein Ton hier iſt, der diſſoniret, dort aber mehrere ſeyn können.



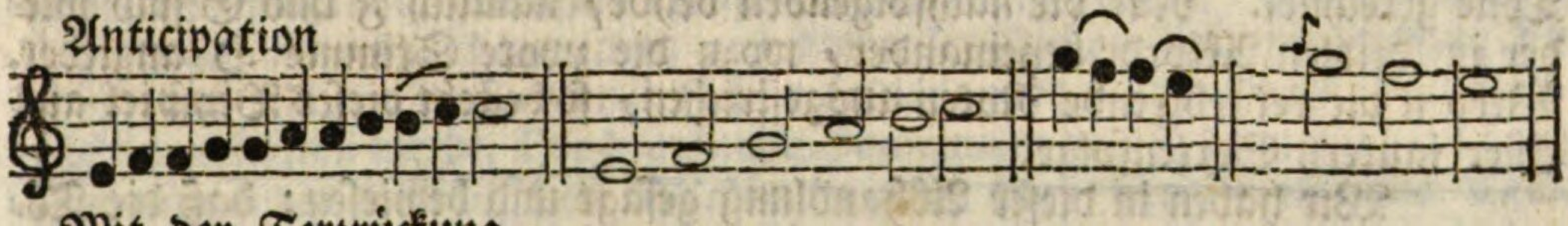
E, G, H retardiren im erſten Beyſpiel: und C, E im andern. Weil nun die zwote Stimme in halben Täkten fortgehet, und die erſtere

zu-

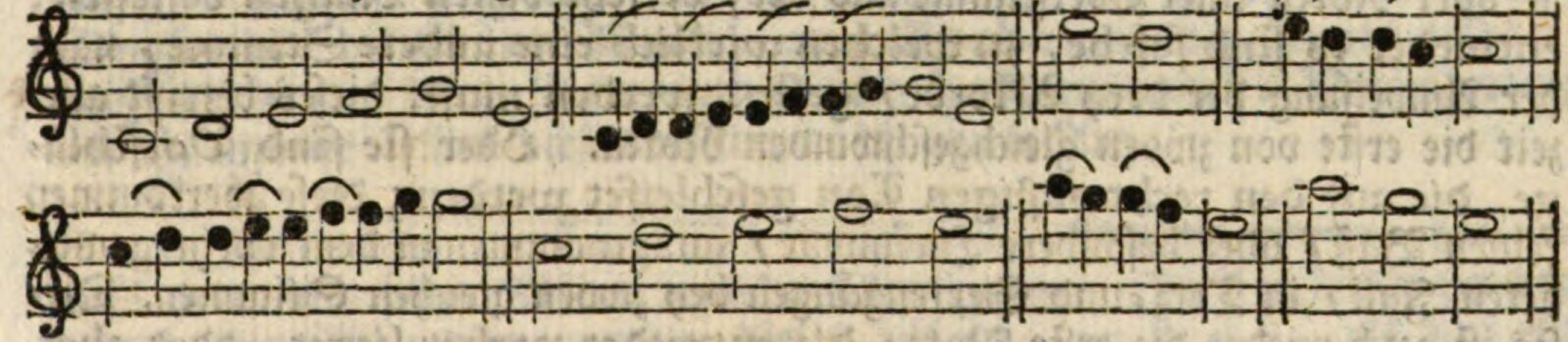
zurückbleibet; ſo entſtehen durch ſolches Aufhalten verſchiedene Intervallen, die nicht in den drey Hauptakkorden von Natur enthalten ſind.

Wenn aber die erſte Note die Hälfte ihrer Länge verläßt, und dafür die Hälfte ihrer Nachbarinn annimmt, indeß daß die andre Stimme nach ihrer wahren Notengeltung verfährt; ſo entſpringet zuweilen eine Harmonie, die auch von Natur nicht in dieſe Tonart gehöret. Dieſe Notenrückung kann in beyden Stimmen im Auf- oder Herabſteigen geſchehen, doch nicht in allen beyden zugleich, ausgenommen es wäre noch eine dritte Stimme zugegen.

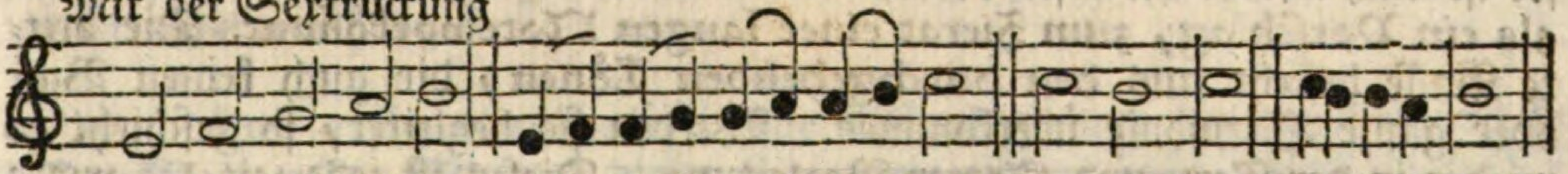
Anticipation



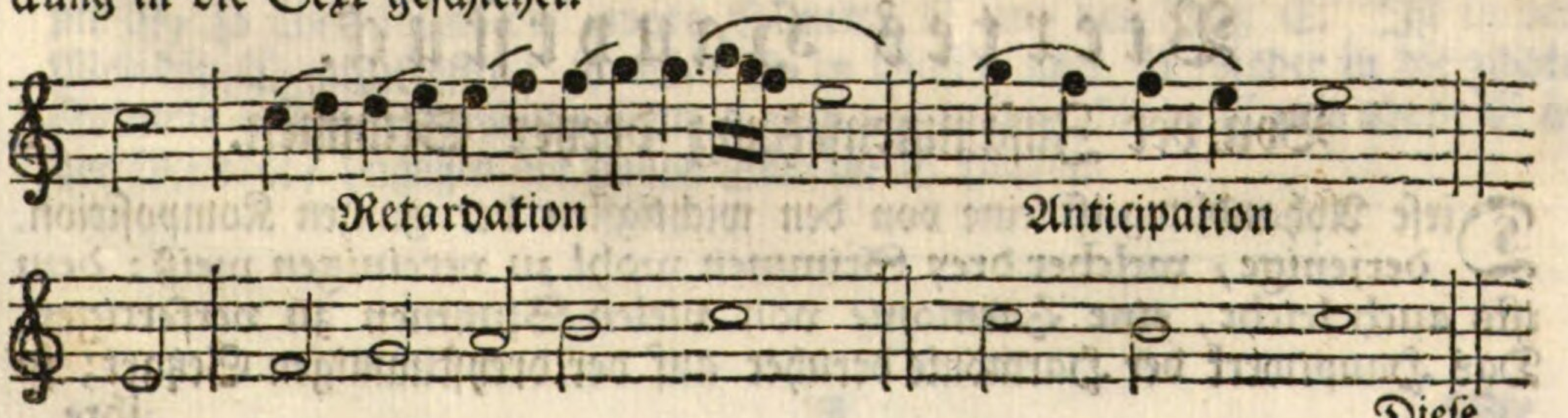
Mit der Terzrückung



Mit der Sextrückung



Es geſchieht gar oft, daß in einer Melodie dergleichen Tonſchleifungen angetroffen werden, die auch keine üble Wirkung machen. Die andere Stimme ſieht hierbey nur auf die erſte Note in der erſten Stimme, wozu dann ein harmonirender Ton, nach unſrer Anweiſung geſetzt wird; es mögen nun dieſe beyden Stimmen eine Terz, Septime, Quint ꝛc. unter ſich bilden; dieſes iſt einerley. Auch hier iſt die Quintenfolge erlaubt, wenn die Rückung in die Sext geſchiehet.



Dieſe

Dieſe Gänge ſind ſeltener. Sie müſſen behutſam behandelt werden. Die Beſtimmung der zwoten Stimme läßt ſich hier nicht allezeit aus der erſten Note der Oberſtimme errathen, indem auch zuweilen die zwote Note, die doch ſonſt ein durchgehender Ton heißet, betrachtet werden muß. Das erſtere Beyſpiel beweiſet dieſes. Das zwote C ſtehet, nebſt dem folgenden D, und dem F in der zwoten Stimme, im zweyten Akkorde der Tonart C dur: die nachfolgenden zwo Schleifungen, nämlich D, E und E F befinden ſich in keinem Akkord dieſer Tonart beyſammen: daher werden die erſten Töne von dieſen zween Schleifungen unter die Zahl der retardirenden Töne gerechnet. Nur die nachfolgenden beyde, nämlich F und G ſind wieder im dritten Akkorde beyeinander, wozu die zwote Stimme H angiebet. Werden die retardirende Noten ausgeſtrichen, ſo beſteht dieſes Beyſpiel aus einer lautern Sextenfolge.

Wir haben in dieſer Abhandlung geſagt und bewieſen: daß die Töne oder Noten einer Oberſtimme aus drey verſchiedenen Klaſſen beſtehen: entweder es ſind ſolche, zu welchen wirklich eine andere Stimme, nach der Anweiſung der drey Akkorde, geſetzt werden muß: dieſes betrifft allezeit die erſte von zwoen gleichgeſchwinden Noten. Oder ſie ſind Vorſchläge, die auf den rechtmäßigen Ton geſchleifet werden; dieſe überkommen keinen Baß, oder beſondere Harmonie, ausgenommen in dem vorhergemeldeten Fall, in Terz- und Sextengängen bey zwoen gleichen Stimmen. Dieſes iſt auch wieder die erſte Note, die entweder vorher lieget, oder aber, als ein Vorſchlag, zum Zierat einer langen Note vorkömmt. Die dritte Klaſſe beſteht aus den durchgehenden Tönen, die auch keinen Baß oder ganze Harmonie überkommen. Werden ſie begleitet, ſo geſchieht es wieder in der Terz- und Sexten-Begleitung. Dieſes iſt jederzeit die zwote Note unter gleichgeltenden Noten. Die Stelle eines jedes Tons von dieſen drey Klaſſen iſt deutlich erkläret worden. Auch gehören die retardirenden Töne hieher, und zwar zur zwoten Klaſſe: die anticipirenden Töne werden zur dritten Klaſſe gezählet.

Viertes Hauptſtück.

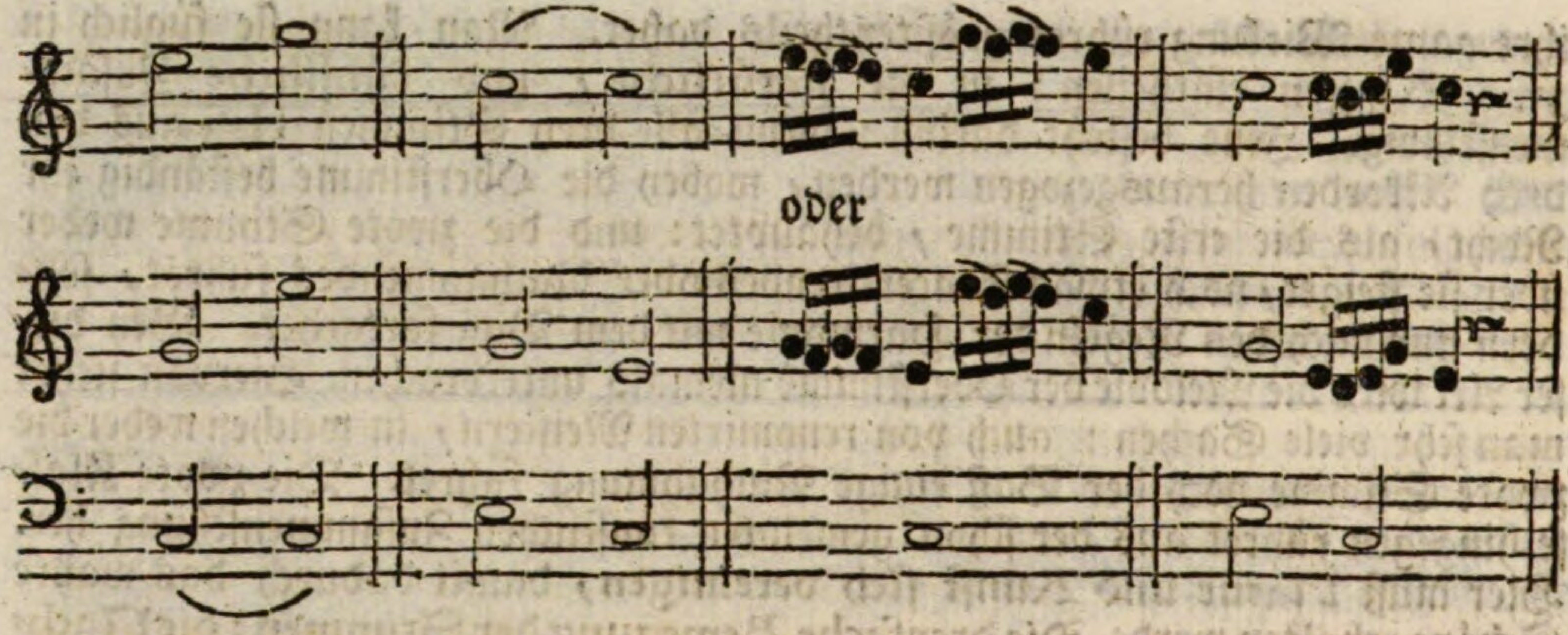
Von der Zuſammenſetzung dreyer Stimmen.

Dieſe Abhandlung iſt eine von den wichtigſten der ganzen Kompoſition. Derjenige, welcher drey Stimmen wohl zu vereinigen weiß: dem iſts auch leicht, eine Harmonie von vielen Stimmen zu verfertigen. Das Hauptwerk der Harmonie beruhet auf der dreyſtimmigen Setzart; ja ihre

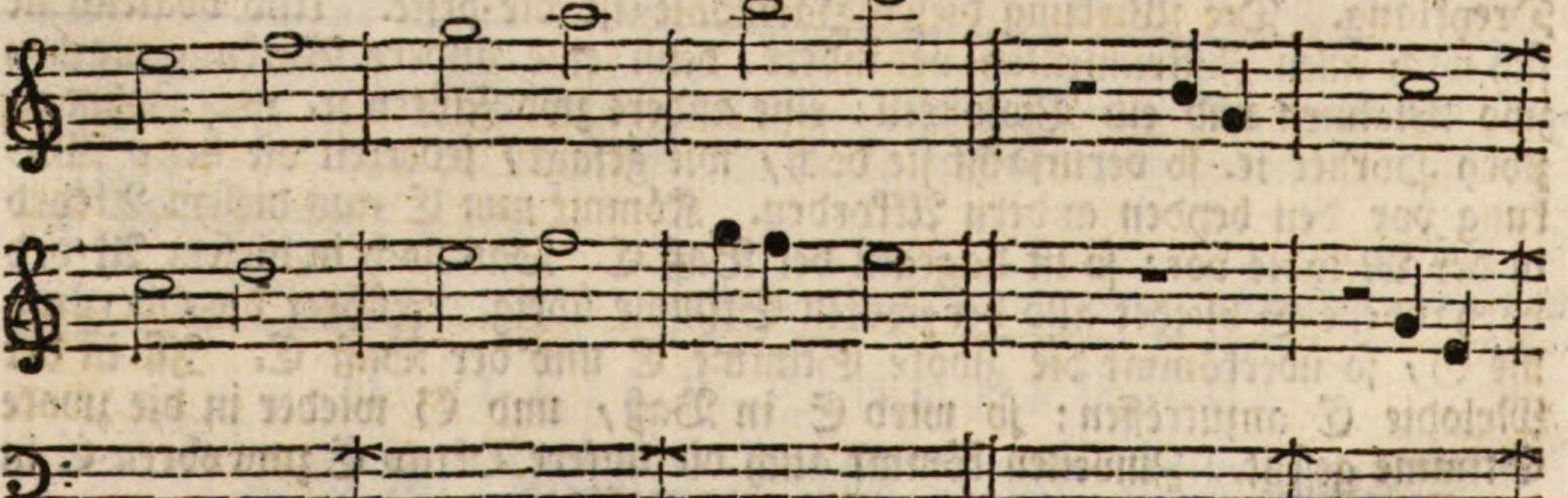
ihre ganze Wirkung rühret größtentheils daher. Man kann ſie füglich in zwo Klaſſen eintheilen: in die natürliche, und künſtliche Zuſammenſetzung. Jene beſteht darinn: wenn alle drey Stimmen bloß aus den drey Akkorden herausgezogen werden, wobey die Oberſtimme beſtändig ihr Recht, als die erſte Stimme, behauptet: und die zwote Stimme weder über ſie ſteiget, noch etwas Koncertirendes oder Nachahmendes führet, ſondern nur nach den Regeln der Harmonie mit dem Baß fortgehet. Bey dieſer Art wird die Melodie der Oberſtimme niemals unterbrochen. Hiervon ſiehet man ſehr viele Sachen: auch von renomirten Meiſtern, in welchen weder die zwote Stimme noch der Baß einige Nachahmung führet. Die zwote Klaſſe hingegen rühret aus der ſchon gemeldten künſtlichen Zuſammenſetzung her. Hier muß **Natur und Kunſt ſich vereinigen**, damit dadurch das wahre Schöne erhalten werde. **Die dreyfache Bewegung der Stimmen: die Nachahmung eines melodiſchen Gliedes in allen drey Stimmen: die Certitung in einigen Paſſagen: die Abwechslung des Brillanten mit dem Singbaren: die ſchöne Simetrie oder Eintheilung der Hauptmelodie, nebſt der, aus dem Forte und Piano herkommenden, Veränderung der Harmonie:** alles dieſes beſtimmet die zwote Art.

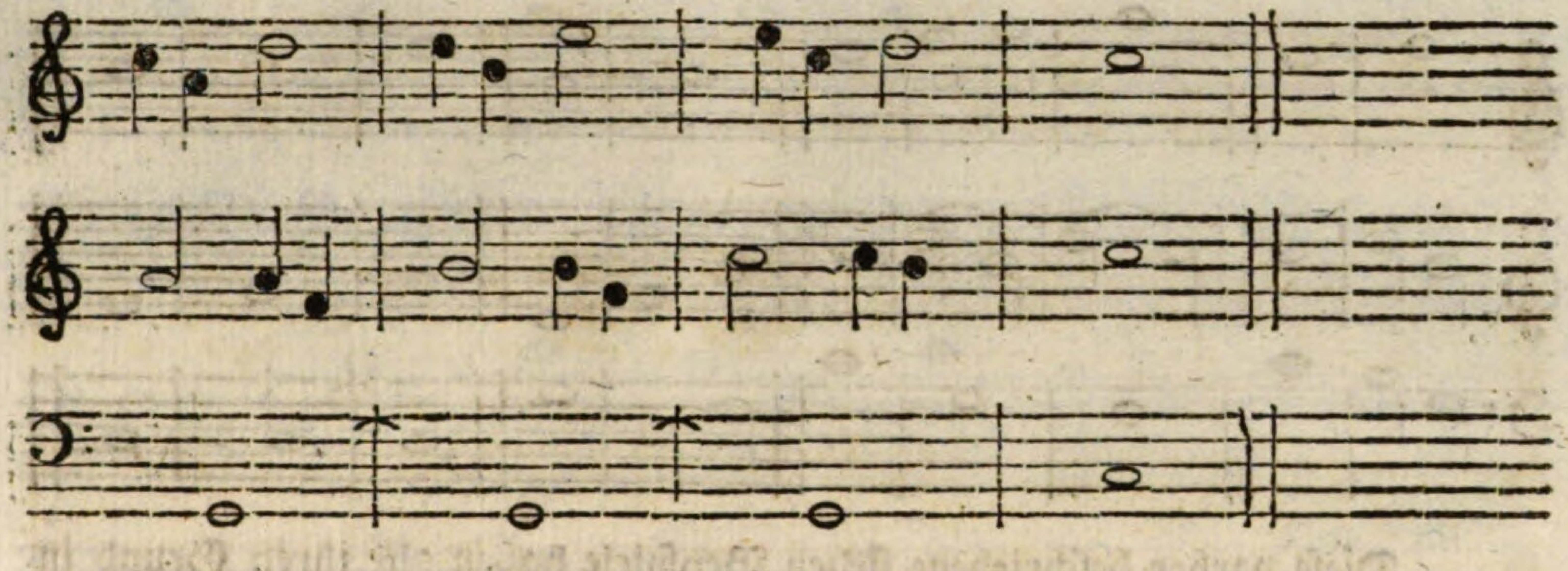
Wir wollen zuerſt jene Art vornehmen. Hier iſt nöthig, daß wir aufs neue einen jeden Akkord beſonders durchgehen. Die Liebhaber der vorhergehenden Abhandlung werden dieſes billigen, um ſo eher, als das eine vom andern abhänget.

Der erſte oder herrſchende Akkord führet den vollkommenſten Dreyklang. Die Wirkung dieſer Harmonie iſt die beſte. Und obgleich ſie ſich nach allen Inſtrumenten verändert: denn eine andere Wirkung machen zwo Violinen und ein Violoncell: eine andere zwo Flöten ꝛc. zwo Hoboen, zwey Hörner ꝛc. ſo verurſacht ſie doch, wie geſagt, jederzeit die beſte Wirkung vor den beyden andern Akkorden. Kömmt nun E aus dieſem Akkord in der Melodie vor: ſo iſt dagegen der Baß C. Das noch in dieſem Akkord vorhandene G bleibet alſo der zwoten Stimme übrig. Führet die Oberſtimme G, ſo überkömmt die zwote Stimme E und der Baß C. Iſt in der Melodie C anzutreffen: ſo wird C in Baß, und G wieder in die zwote Stimme geſetzt. Zuweilen kömmt auch die untere Oktav C zum obern C in der Melodie, dagegen die zwote Stimme E führet.



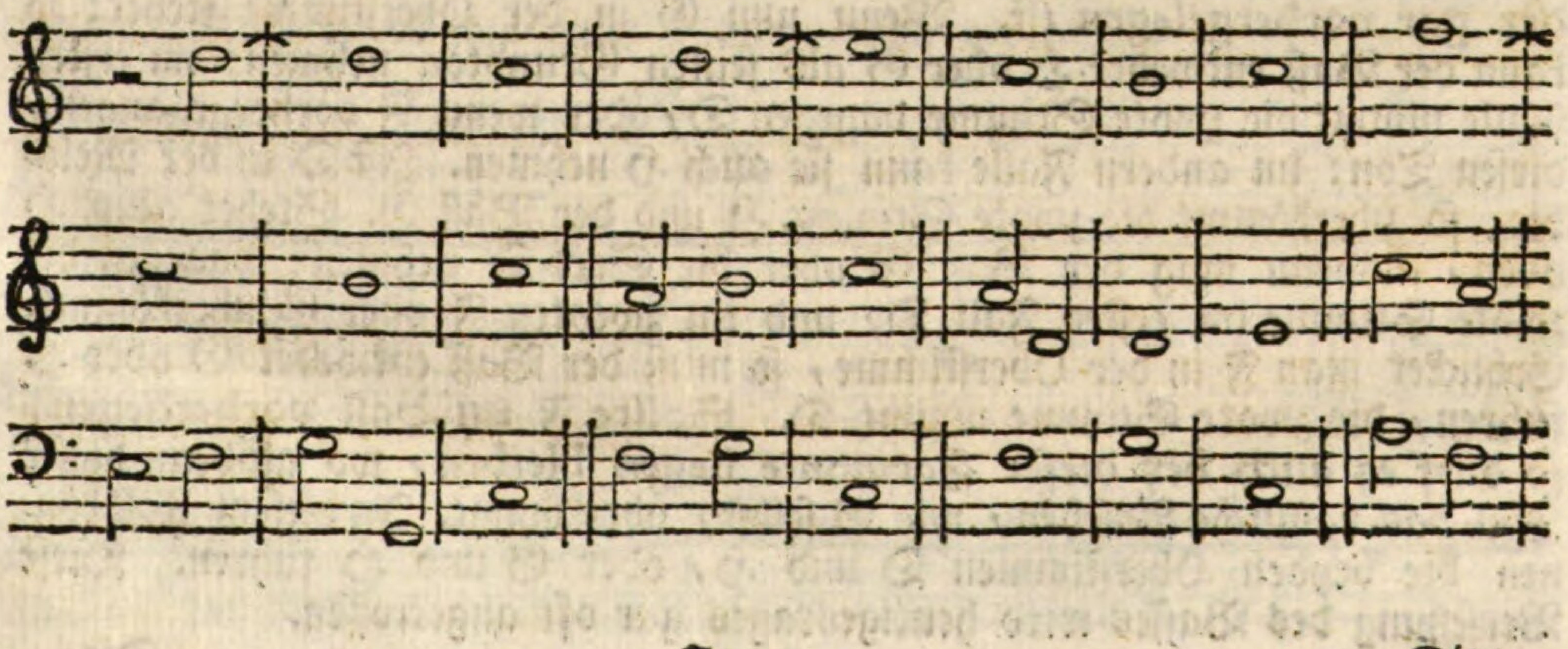
Wir ſehen hier abermals, daß die Abwechslung der Terz- und Sextengängen, ſowohl in den beyden Oberſtimmen, als mit dem Baß ſelbſt, gut angewendet werden könne. Das übrige, was bey dieſem erſten Akkord in Acht zu nehmen iſt, haben wir bereits in dem vorhergehenden Hauptſtücke bekannt gemacht. Noch können wir hier ſagen, daß der Grundton C, ſowohl im Baß, als in einer Oberſtimme liegen bleiben, und dazu die Harmonie aller drey Akkorde nacheinander gehöret werden därfe, nur daß der erſte Akkord anhebet, und auch ſchließet. Dieſe nämliche Freyheit hat auch G. Die Urſach bey beyden Tönen iſt dieſe: weil C in zween Akkorden, nämlich im erſten und andern befindlich iſt: und G auch, als welcher Ton im erſten und dritten Akkord angetroffen wird.

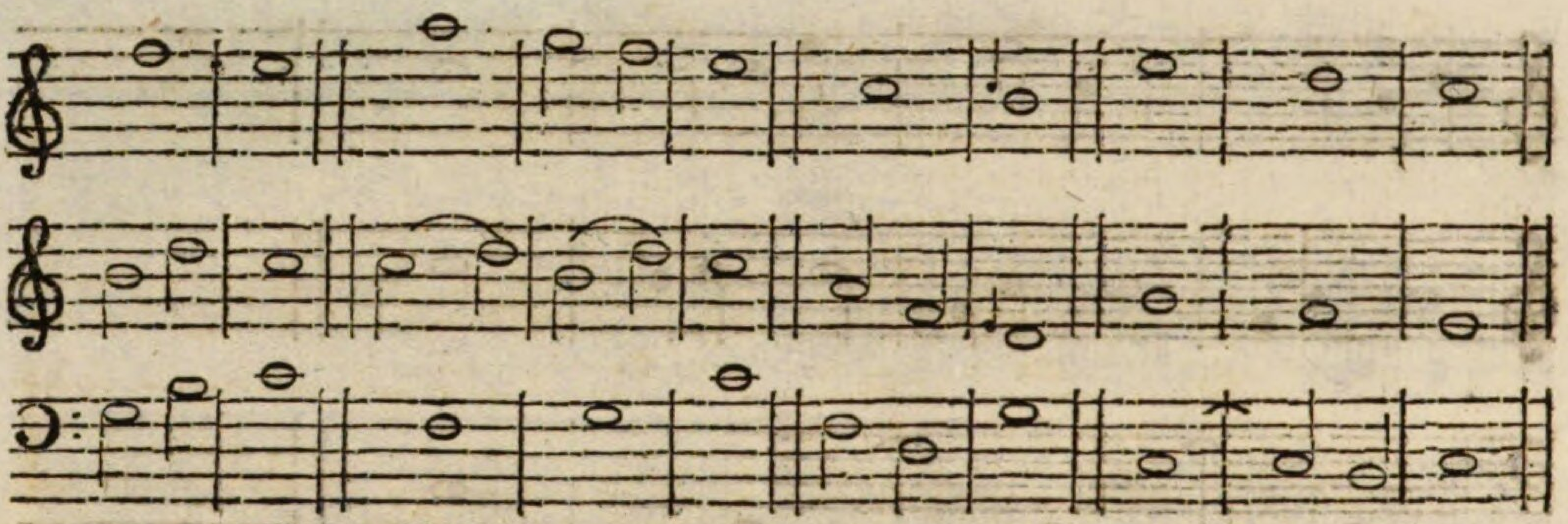




Die Seitenbewegung gründet dieſe Sätze. Ein mehrers kann in der oben abgehandelten Erklärung der drey Bewegungen der Harmonie nachgeleſen werden.

Der zweyte Akkord beſteht, wie bekannt, aus vier Tönen. Kömmt D in der Melodie vor; ſo hat der Baß den Grundton F, und die zwote Stimme führet C, wenn dieſer Ton vorher lieget, oder A. Wird aber C in der Oberſtimme angetroffen; ſo kann dieſes A gar füglich in die zwote Stimme geſetzt werden. Der Baß behält F. Wird F. in der Melodie gefunden; ſo läßt der Baß entweder A, oder auch F dazu hören: D oder C wird alsdann der zwoten Stimme überlaſſen. Findet man A in der Oberſtimme; ſo überkömmt die zwote Stimme C, und der Baß behält F. Der Ton D kömmt in Baß, wenn F vorhergegangen, da er denn zur Abwechslung, oder Formirung des Baßgeſanges dienet. C erſcheinet im Baß; wenn es ohnehin ſchon vorherlieget.

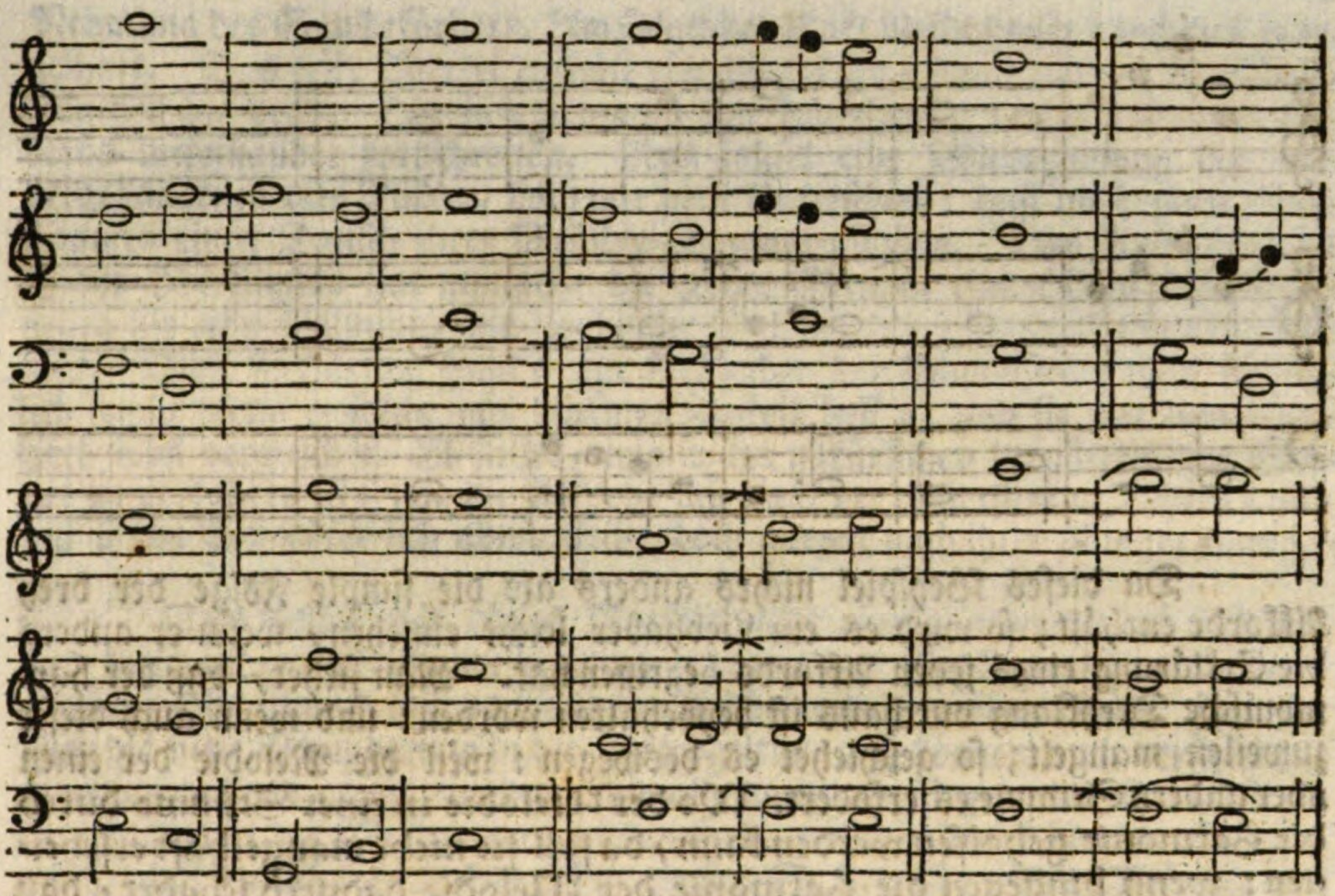




Dieſe vorher beſchriebene ſieben Beyſpiele haben alle ihren Grund in der Folge der drey Akkorde. Sie beſtehen aus der Abwechslung der Sexten- oder Terzengängen, welche jederzeit zwo Stimmen unter ſich haben. Bey Verfertigung dieſer dreyſtimmigen Beyſpiele iſt wohl in Acht zu nehmen, daß nicht alle drey Stimmen jederzeit einerley Bewegung führen. Die Abwechslung kann beſtehen: daß eine Stimme fortgehet, dagegen die beyden andere Stimmen in langſamen Schritten nachfolgen. Zwo Stimmen können in gleicher Bewegung fortſchreiten, dagegen die dritte noch einmal ſo geſchwinde Töne hören läßt. Auch kann eine Stimme langſam gehen, und zwo gehen geſchwind fort. Nur das Ende oder der Schluß führet einerley Bewegung.

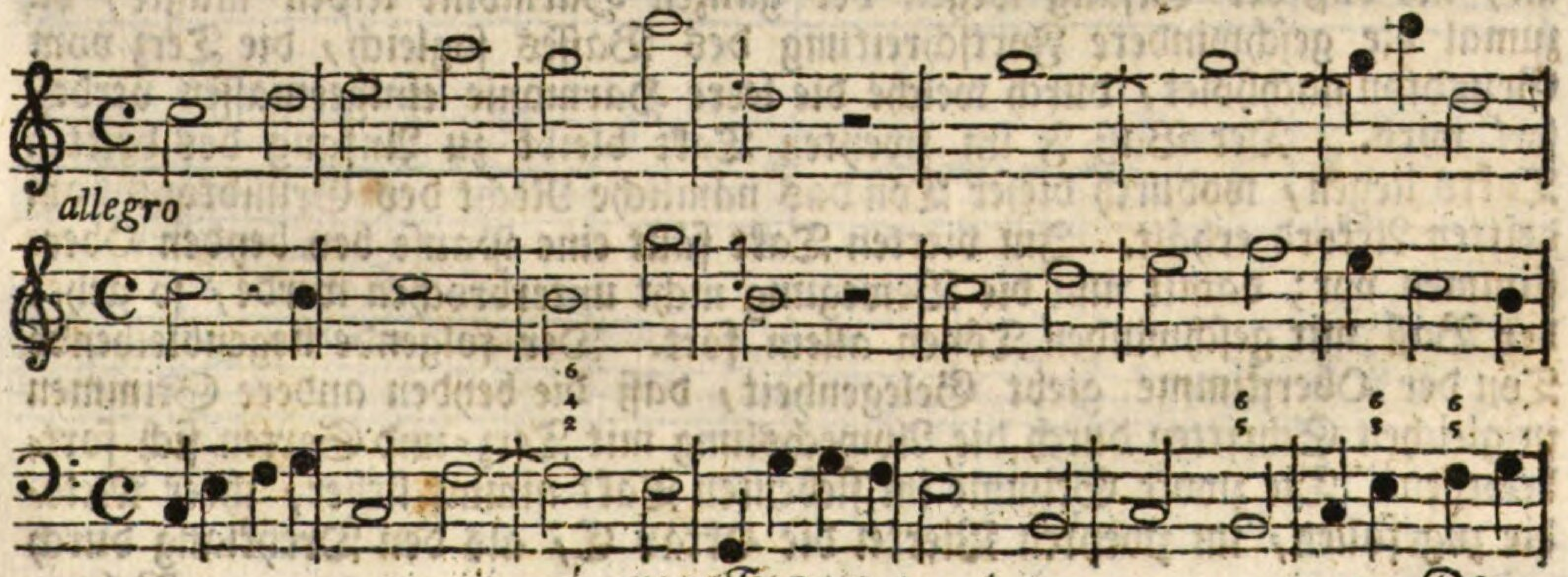
Weil der dritte Akkord gleichfalls vierſtimmig iſt; ſo hat man auch wieder die Wahl, unter der dritten und vierten Stimme, davon in die dreyſtimmige Kompoſition zu nehmen, welchen Ton unter beyden Stimmen man will. Das ſicherſte hierbey iſt: **man nimmt in die zwote Stimme denjenigen Ton, der, dem vorhergehenden am nächſten, oder der gar vorhergelegen iſt.** Wenn nun G in der Oberſtimme ſtehet; ſo kann der Baß entweder H oder G als ſeinen Grundton nehmen: im erſten Falle nimmt die zwote Stimme dagegen D, oder wenn F vorhergegangen, dieſen Ton: im andern Falle kann ſie auch H nehmen. Iſt D in der Melodie; ſo überkömmt die zwote Stimme H und der Baß G. Stehet aber H oben, alsdenn mag der Baß G oder die Sext D nehmen: dagegen die zwote Stimme im erſten Fall D, und im zweyten F oder G überkömmt. Erblicket man F in der Oberſtimme, ſo muß der Baß entweder G oder H führen, die zwote Stimme nimmt D. Sollte F **im Baß vorherliegen, ſo darf es auch bey dieſer Harmonie liegen bleiben**, wo alsdenn dieſer Ton das nämliche Anſehen, wie G ſelbſt, überkömmt. In dieſem Fall können die beyden Oberſtimmen D und H, oder G und H führen. Dieſe Verſetzung des Baſſes wird heutigestages gar oft angetroffen.

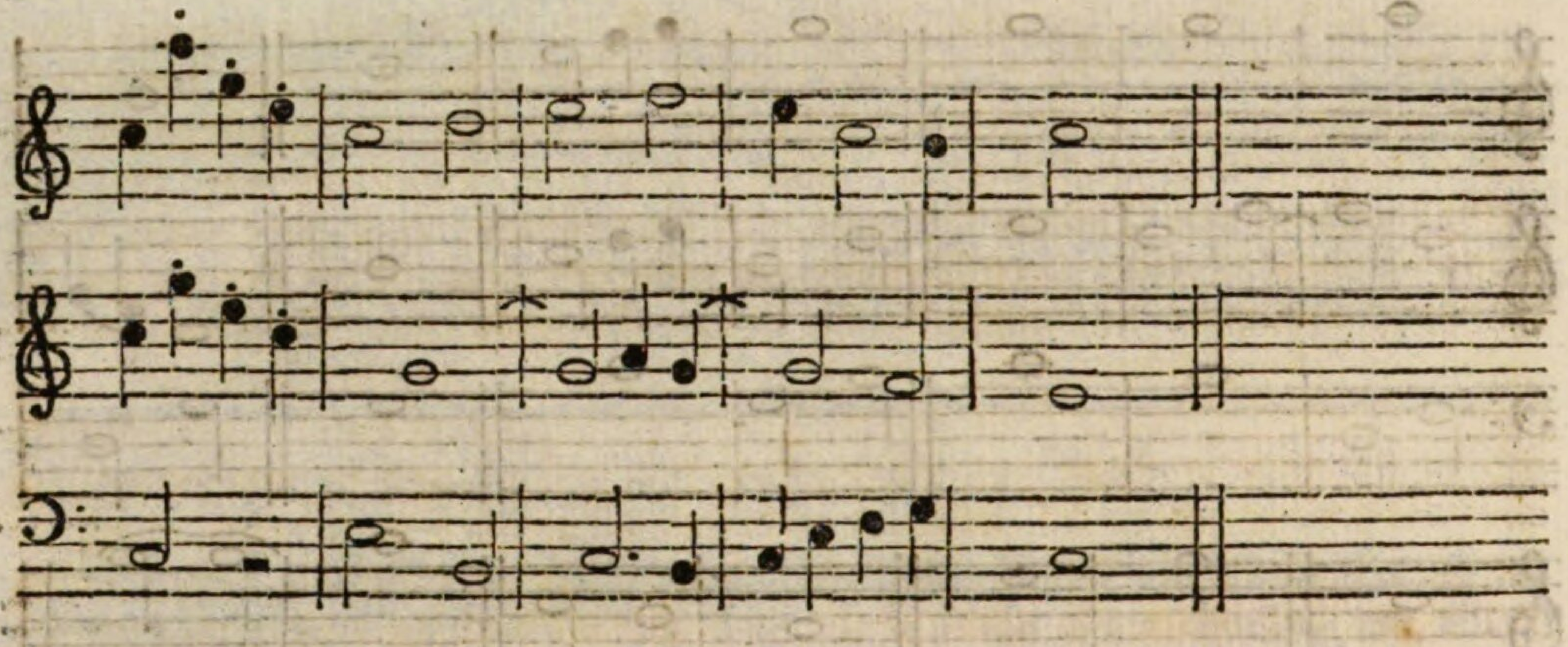
Die-



Dieſe ſieben Beyſpiele ſind vorher beſchrieben worden. Wenn man die Tonart C dur in der Generalbaßlehre durchgehet; ſo wird man alle dieſe Verſetzungen der Harmonie der drey Akkorde darinn antreffen. Der Grund iſt einerley.

Dieſes wäre demnach die dreyſtimmige Setzart in einem jeden Akkord. Wir wollen nun zeigen, wie dieſe drey Akkorde aufeinander folgen, und vom Anfang bis ans Ende untereinander abwechſeln.



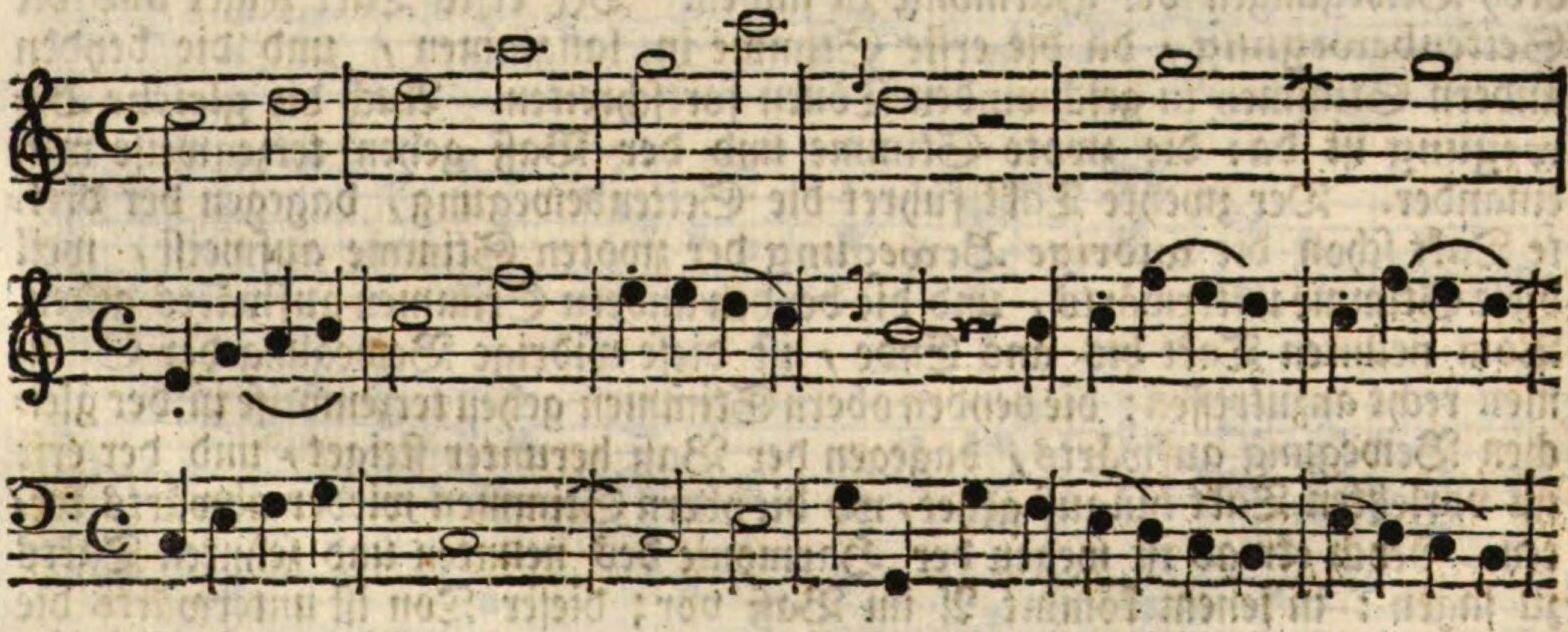


Da dieſes Beyſpiel nichts anders als die ſimple Folge der drey Akkorde enthält; ſo wird es ein Liebhaber leicht einſehen, wenn er anders die Erklärung eines jeden Akkords begriffen hat. Man ſiehet, daß der harmoniſche Dreyklang durchaus iſt beybehalten worden: und wenn auch dieſer zuweilen mangelt; ſo geſchiehet es deswegen: weil die Melodie der einen oder andern Stimme es erfodert. **Wo der Melodie in einer Stimme durch die Harmonie geholfen werden kann, da ſoll ſie nicht mangelhaft erſcheinen: wenn hingegen die Harmonie der Melodie dadurch ſchadet, daß eine Stimme nicht gut nach ihrer Art ſingen kann: da iſt es beſſer, die Harmonie verlieret ein Intervall.** Der erſte Takt beweiſet dieſes. Die Oberſtimme fängt mit C an, und gehet zwey Töne höher. Der Baß macht auch den Anfang mit dem Grundton, als der Oktav vom obern C. Nun ſollte die zwote Stimme E oder G dagegen hören laſſen: weil aber dieſe beyden Töne die Melodie der zwoten Stimme nicht gut formiren; ſo iſt es, beſonders beym Anfang, beſſer: das Stück fängt bloß mit der Oktav an, als daß der Geſang wegen der ganzen Harmonie leiden müßte, da zumal die geſchwindere Fortſchreitung des Baſſes ſogleich, die Terz vom Grundton nachholet, durch welche die leere Harmonie einigermaſſen verbeſſert wird. Der Baß F im zweyten Takt bleibt zu Anfang des dritten Takts liegen, wodurch dieſer Ton das nämliche Recht des Grundtons vom dritten Akkord erhält. Im vierten Takt fällt eine Pauſe bey beyden Oberſtimmen vor; damit nun die Bewegung nicht unterbrochen werde, ſo gehet der Baß mit geſchwinden Tönen allein fort. Der folgende liegenbleibende Ton der Oberſtimme giebt Gelegenheit, daß die beyden andere Stimmen in gleichen Schritten durch die Abwechslung mit Terz- und Sexten ſich fortbewegen. Die zwote Stimme im ſiebenten Takt nimmt lieber, ihrer Melodie zugefallen, im zweyten Viertel die Oktav C, als den Dreyklang durch

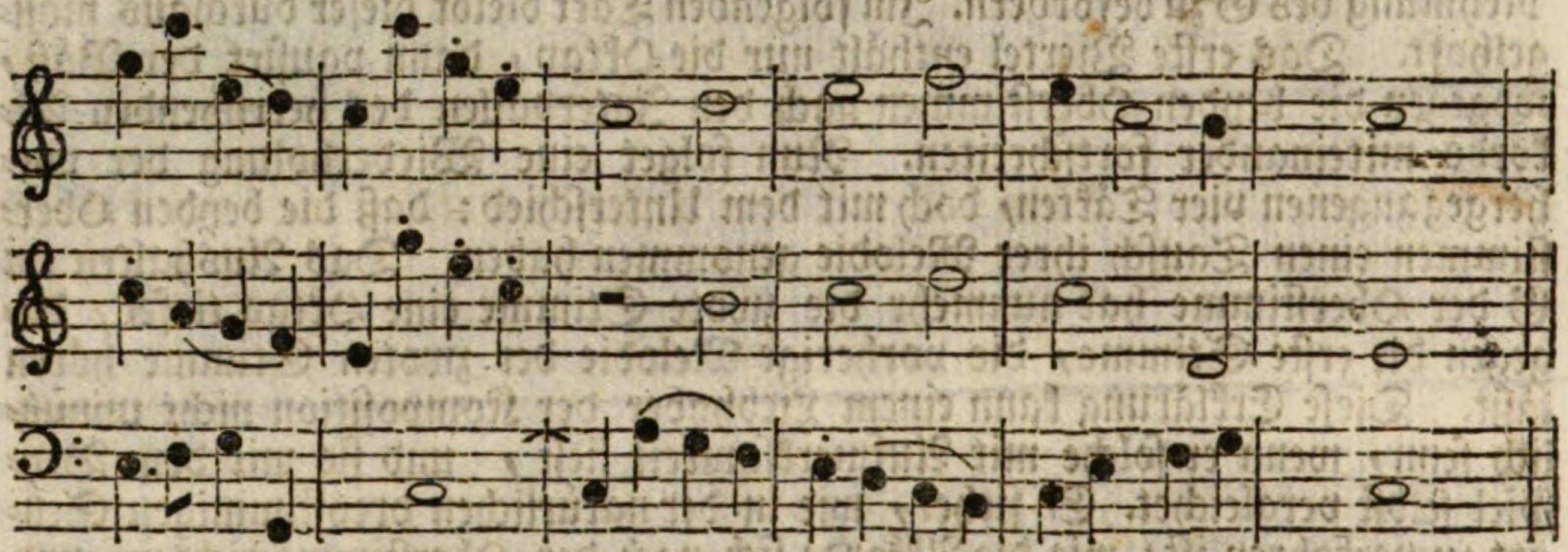
Neh-

Nehmung des G zu befördern. Im folgenden Takt bleibt dieſer durchaus mangelhaft. Das erſte Viertel enthält nur die Oktav, dann pauſirt der Baß, wogegen die beyden Oberſtimmen nach den Intervallen des herrſchenden Akkords miteinander fortſchreiten. Nun folget eine Wiederholung der vorhergegangenen vier Täkten, doch mit dem Unterſchied: daß die beyden Oberſtimmen einen Tauſch ihrer Melodie genommen haben. Das Aushalten im G der Oberſtimme hat nunmehr die zwote Stimme eine Oktav tiefer, dagegen die erſte Stimme, die vorherige Melodie der zwoten Stimme hören läßt. Dieſe Erklärung kann einem Liebhaber der Kompoſition nicht unnützlich ſeyn, wenn er ſolche mit Aufmerkſamkeit lieſt, und ſie mit dem Beyſpiel ſelbſt vergleichet. Er ſiehet, wie in der natürlichen dreyſtimmigen Setzart zu verfahren iſt: wie die Akkorde ſich nach der Oberſtimme richten, und auf ſolche Art unter ſich abwechſeln: doch allezeit nach ihrer Rangordnung.

Nun wollen wir dieſes Beyſpiel noch einmal vornehmen, und ſolches mit andern Stimmen begleiten, damit der Anfänger ſehe, daß eine gegebene Oberſtimme auf verſchiedene Art behandelt werden könne. Hat eine Melodie viele Veränderung in der Notengeltung; ſo können auch verſchiedene Harmonien dazu geſetzt werden, die alle nach den Regeln der Kompoſition recht, aber in der Wirkung verſchieden ſind, wie wir dieſes bereits oben angeführt haben. Die Hauptregel bey großen Sachen iſt: **Die Melodie der erſten Stimme niemals durch die Harmonie zu unterbrechen, oder gar zu hindern.** Daher es ein großer Fehler, wenn die zwote Stimme zuweilen über die erſte hinüberſteiget, ausgenommen in certirenden Paſſagen, worinn beyde Stimmen abwechſeln ſollen.



Die

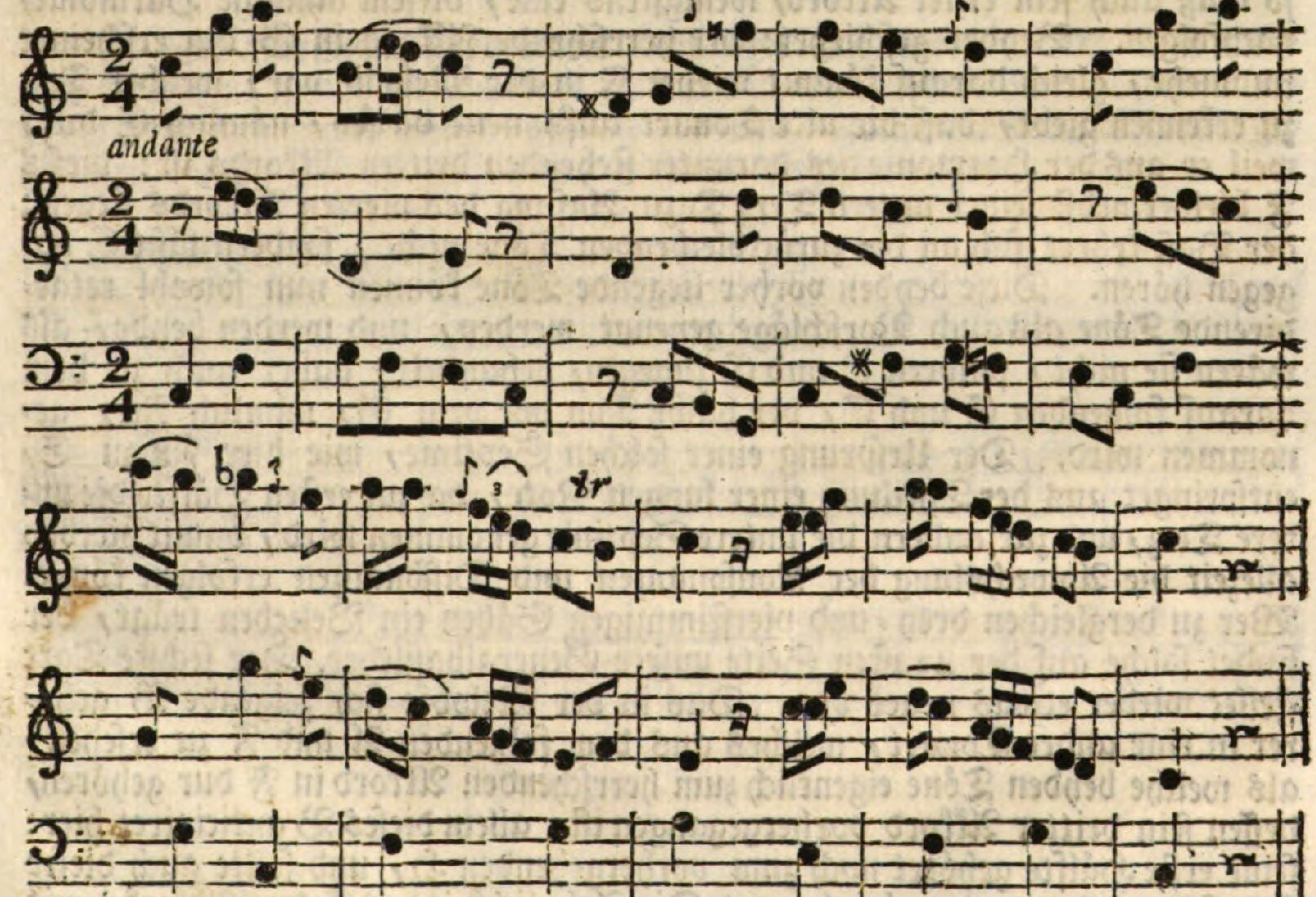


Die Harmonie zeiget hier ſchon mehrere Veränderung als in der vorhergehenden Begleitung. Die beyden Unterſtimmen haben durch ihre geſchwinde Bewegung ein Leben überkommen, wodurch ſie der Hauptmelodie ſelbſt aufhelfen, ſo, daß die in dieſer Melodie vorkommende wenige Viertelsnoten nur deſto brillanter werden. Die Abwechslung mit geſchwinden und langſamen Tönen trägt gar vieles bey, die Erhebung eines Geſanges zu befördern. Der Baß bleibet im zweyten Takt liegen, obgleich der zweyte Akkord da iſt, zu welchen eigentlich der Grundton F gehörte. Wir haben aber ſchon einigemal geſagt; daß, wenn der vorhergegangene Baßton auch in der Harmonie des gleich darauf folgenden Akkords liege, dieſer Ton dann könne fort liegen bleiben, weil er durch den vorherliegenden Grundton auch das nämliche Anſehen erlangte, als ob ſein eigener Grundton zugegen wäre. In dieſem Beyſpiele ſind auch alle drey Bewegungen der Harmonie zu finden. Der erſte Takt zeiget uns die Seitenbewegung, da die erſte Stimme in langſamen, und die beyden andern Stimmen in geſchwinden Tönen fortſchreiten. Auch die gleiche Bewegung iſt da: die zwote Stimme und der Baß gehen terzenweiſe miteinander. Der zweyte Takt führet die Seitenbewegung, dagegen der dritte Takt ſchon die widrige Bewegung der zwoten Stimme aufweiſt, weil dieſe Stimme unterwärts, und die beyden andern Stimmen aufwärts gehen. Vom neunten Takt bis ans Ende, iſt dieſe widrige Bewegung der Stimmen recht anzutreffen: die beyden obern Stimmen gehen terzenweiſe in der gleichen Bewegung aufwärts, dagegen der Baß herunter ſteiget, und der erſt im vorletzten Takt hinauf gehet, wo die obern Stimmen wieder abwärts treten. Noch etwas iſt wegen der Harmonie des neunten und zehnten Takts zu ſagen: in jenem kömmt A im Baß vor; dieſer Ton iſt unterwärts die Terz von C, und weil das obere C auch im zweyten Akkord befindlich iſt, ſo darf A gar wohl in Baß geſetzt werden, zumal da es zur Melodie des Baſſes dienet.

In

Im folgenden Takt kommen D und C in Baß, die ein Anfänger auch nicht gleich errathen möchte, warum ſie da ſtehen. Der Ton D im Baß iſt hier eine durchgehende Note, weil das E die Hauptnote iſt: das nachfolgende C iſt aus der Harmonie des zweyten Akkords, wie auch die erſte Hälfte der beyden langen Noten D und F, welche die erſte und andere Stimme führen. Auf dieſe Umwendung des zweyten Akkords folget ſogleich die Harmonie des dritten Akkords nach. Eine Verwechslung der Intervallen iſt in dieſem Beyſpiele auch vorhanden. Die zwote Stimme hat im dritten Takt D, welcher Ton zu Formirung der Melodie dieſer Stimme hieher kömmt: eigentlich ſollte er nach dem C folgen, weil er nur ein durchgehender Ton heißet, der nicht zur Harmonie hieher gehöret, indeſſen nimmt er die Stelle vor C, welches man eine Verwechslung heißen kann.

Wenn aber in der Melodie Töne vorkommen, die in andere Tonarten gehören: **ſo müſſen dieſe fremden ✕ oder ♭ auch nach ihrer eigenen Tonart behandelt werden.** Es können Bindungen erſcheinen: desgleichen kann die Gelegenheit ſich äußern, die falſche Kadenz anzubringen, wie dieſes alles gar oft in der dreyſtimmigen Setzart vorkömmt. Als:



Bey Verfertigung der drey- und mehrſtimmigen Zuſammenſe-tzung iſt hauptſächlich dahin zu ſehen, daß zu der Melodie der erſten Stimme ſogleich ein gründlicher Baß geſetzt werde, noch ehe man zur Ausfertigung der zwoten Sopranſtimme ꝛc. gehet. Weil aber keine Regel ohne Ausnahme iſt; ſo kann auch hier eine gemacht werden, beſonders bey der künſtlichen Zuſammenſetzung dreyer Stimmen, wovon nachgehends gehandelt werden wird.

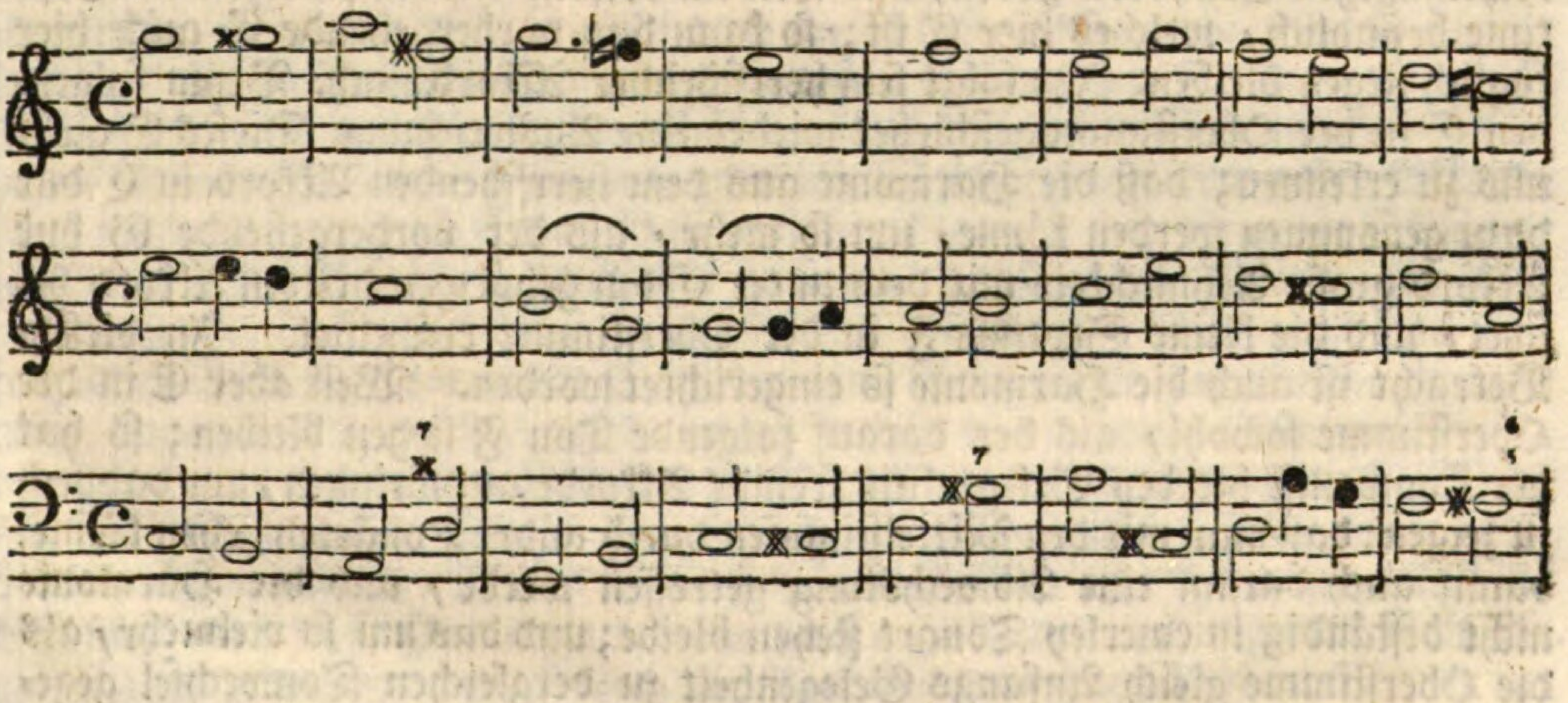
Die Melodie des erſten Takts zeiget uns G, deſſen erſte Hälfte auch der Harmonie des erſten Akkords zukömmt: die andre Hälfte hingegen wird hier als ein retardirender Ton, oder als ein Vorſchlag zu A angeſehen; in dieſem Geſichtspunkte überkömmt ſie den Grundbaß F, der eigentlich A zugehört; auch die zwote Stimme hat D und C, welche Töne aus der Harmonie des zweyten Akkords ſind. Der dritte Takt hat F𝄪: dieſer Ton iſt aus der Harmonie des dritten Akkords von G dur hergenommen, weswegen auch ſeine Harmonie darnach angeſtellt iſt. Die zwote Stimme nimmt D, und der Baß behält das vorherliegende C, weil dieſer Ton in dem fremden Akkord von Natur befindlich iſt. Da er nun unter G dur gehöret; ſo muß auch ſein erſter Akkord, wenigſtens eine, dieſem ähnliche Harmonie, nachfolgen. Beydes geſchiehet: der herrſchende Akkord in G dur erſcheinet nunmehr, gleich darauf kömmt wieder F in der Melodie vor, welcher Ton zu erkennen giebt, daß die alte Tonart aufs neue da ſey, nämlich C dur, weil er aus der Harmonie des darunter ſtehenden dritten Akkords iſt: dieſes F bleibet nebſt ſeiner untern Terz D zu Anfang des vierten Akkords liegen; der Baß kehret ſich an die zurückbleibenden Töne nicht, ſondern läßt C dagegen hören. Dieſe beyden vorher liegende Töne können nun ſowohl retardirende Töne als auch Vorſchläge genennt werden, und werden beyde, als wären ſie nicht, ſondern E und C zugegen, behandelt, daher auch zu dem darauf folgenden E und C, der halbe Ton vor dem G, nämlich F𝄪, genommen wird. Der Urſprung einer ſolchen Septime, wie hier F𝄪 zu E, entſpringet aus der Theilung einer langen Note, da zur erſten Hälfte die untere Terz, und zur andern die untere Septime genommen wird, damit hierbey allezeit die Abwechslung der Konſonanzen und Diſſonanzen erfolgen könne. Wer zu dergleichen drey- und vierſtimmigen Sätzen ein Belieben trägt, der findet ſolche auf der 424ſten Seite unſrer Generalbaßlehre. Der ſechſte Takt ſtellet wieder etwas neues vor. Das in der Melodie ſich zeigende B gehöret in eine andre Tonart, welches aus dem folgenden A und F zu erſehen, als welche beyden Töne eigentlich zum herrſchenden Akkord in F dur gehören, deſſen ſein dritter Akkord vorhergegangen iſt: allein dieſes B anticipiret hier: ſeine erſte Hälfte gehöret noch zum vorhergehenden H, und ſollte auch dieſer Ton ſeyn, es trit aber eher herzu. Die Aehnlichkeit des C dur Akkords mit

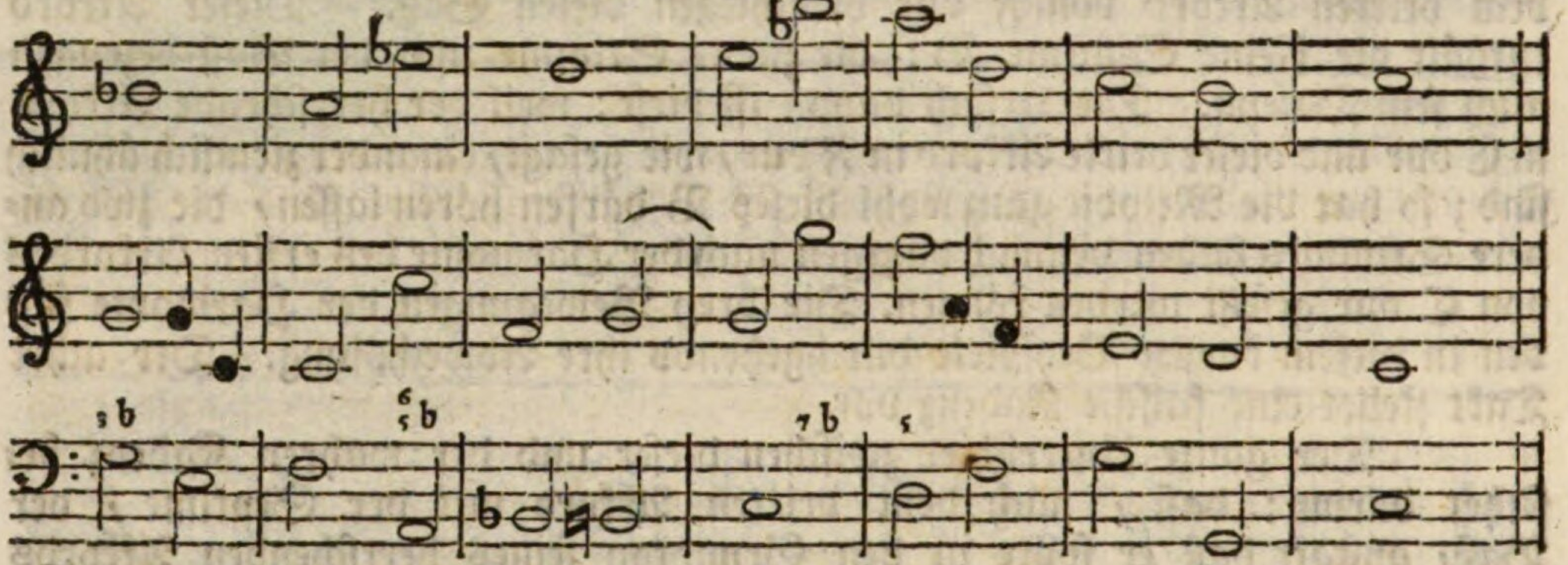
dem

dem dritten Akkord von F dur berechtigen dieſen Satz. Dieſer Akkord enthält die kleine Septime B: die zwote Stimme und der Baß bezeugen auch ſein Daſeyn. Die Urſach davon iſt dieſe: weil der herrſchende Akkord in C dur und dieſer dritte Akkord in F dur, wie geſagt, einander ziemlich ähnlich ſind; ſo hat die Melodie ganz wohl dieſes B dürfen hören laſſen, die zwo andere Stimmen haben dennoch dagegen nach der Harmonie des erſten Akkordes von C dur geſetzt werden können. Die drey Bewegungen der Harmonie finden in dieſem kurzen Beyſpiele durchgehends ihre Abwechslung. Der achte Takt ſtellet eine falſche Kadenz vor.

Der ganze Unterſchied zwiſchen dieſer und der wahren Kadenz beſtehet darinn: daß, nach dem dritten Akkord mit der Septime, der Baß, anſtatt daß er ſollte in den Grundton ſeines herrſchenden Akkords gehen, einen andern, gar nicht in dieſen Akkord gehörigen, Ton nimmt, welches auch hier geſchehen, da der Baß A anſtatt C genommen hat. Auf dieſe fremde Harmonie folgt aber gleich wieder der erſte Akkord in C dur, und die Folge der rechtmäßigen drey Akkorde in der Anfangstonart wäh='ret hierauf bis ans Ende.

Die Harmonie wird einem Anfänger erſchweret, wenn noch mehrere in andere Tonarten gehörige Akkorde in der Oberſtimme vorkommen, unerachtet daß nichts anders als die natürliche Folge der drey Akkorde geſchiehet. Auch hiervon wollen wir noch ein Beyſpiel zeigen.





Dieſes Beyſpiel iſt bloß zur Uebung in der Harmonie aufgeſtellt. Nach dem erſten Akkord, der mit der ganzen Harmonie den Anfang machet, folget ſchon das G✕ in der Oberſtimme, welcher Ton die Anzeige in A moll giebt: die Harmonie iſt auch darnach eingerichtet: der Baß macht die widrige Bewegung, indem er unterwärts gehet, und die Sext H anſtellet. Nun muß nach der natürlichen Folge der erſte Akkord in A moll nachtreten, welches dann auch hier geſchiehet: gleich darauf erſcheinet F✕, welcher Ton, da er nicht in A moll gehöret, hier die Anzeige in die Tonart G dur giebt, weil er die große Terz vom dritten Akkord iſt. Der Baß läßt dagegen den rechtmäßigen Grundton hören, und weil im dritten Akkord jederzeit die Septime befindlich, welches hier C iſt; ſo kann das vorhergehende C auch hier füglich liegen bleiben. Itzo folgt ſein herrſchender Akkord nach. Beym folgenden E in der Oberſtimme geſchiehet wieder eine Ausweichung. Dieſes E giebt uns zu erkennen; daß die Harmonie aus dem herrſchenden Akkord in C dur dazu genommen werden könne, um ſo mehr, als der vorhergehende G dur Akkord große Aehnlichkeit mit dem unter C dur gehörigen dritten Akkord beſitzet, und die kleine Septime F in der Oberſtimme erſcheinet. In dieſem Betracht iſt auch die Harmonie ſo eingerichtet worden. Weil aber E in der Oberſtimme ſowohl, als der darauf folgende Ton F liegen bleiben; ſo hat der Komponiſt hierbey Gelegenheit fremde Akkorde anzubringen, um dadurch zu zeigen: daß man mit den Mittelſtimmen durch andre Tonarten gehen könne: damit auch darinn eine Abwechslung getroffen werde, und die Harmonie nicht beſtändig in einerley Tonart ſtehen bleibe; und das um ſo vielmehr, als die Oberſtimme gleich Anfangs Gelegenheit zu dergleichen Tonwechſel gegeben hat. Um nun fremde Harmonien zu einer Oberſtimme zu verfertigen; ſo ſiehet man nur die anverwandte Tonarten durch, ob nicht die in der Oberſtimme befindliche Töne auch darinne gefunden werden: nach dieſen

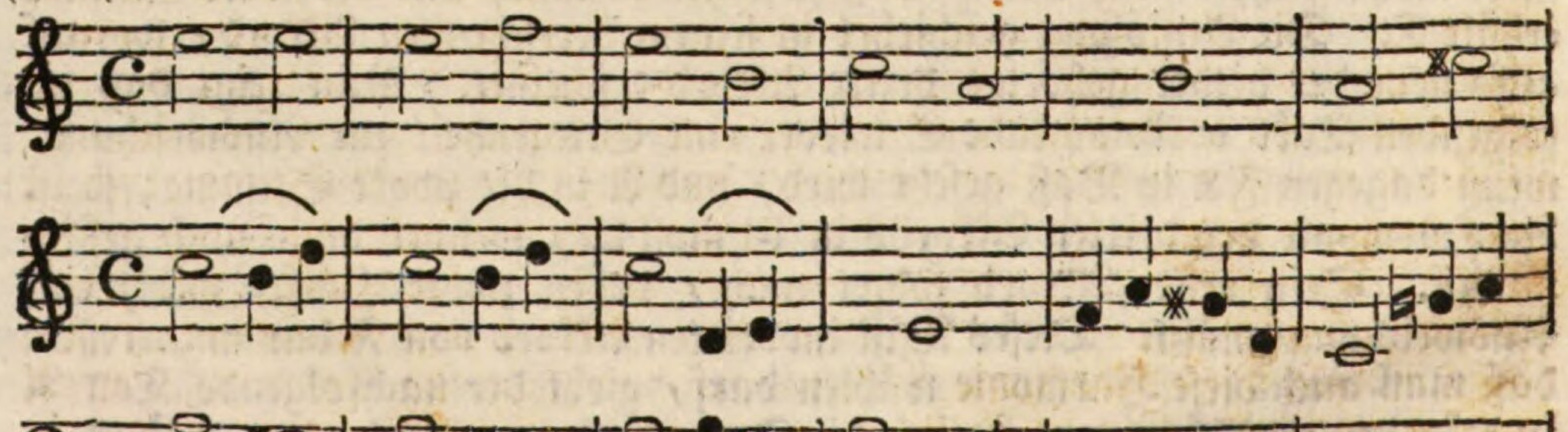
rich-

richtet man ſich. Hier bleibt das E liegen, die erſte Hälfte hat bereits ſeine Harmonie, die andere Hälfte wird auch im zweyten Akkord in G dur angetroffen, weil aber die Harmonie des dritten Akkords nicht nachfolget; ſo muß man dieſen Ton anderwärts ſuchen. Der dritte Akkord in der Tonart D moll iſt es, der hier gebraucht werden könnte, weil F als die Terz ſeines erſten Akkords nachfolget. Solchergeſtalt überkömmt die andre Hälfte von dem E in der Oberſtimme, Cis im Baß, als den Anzeiger dieſer fremden Tonart. Die zwote Stimme läßt G und A, als die in dieſem Akkord noch gehörige Stimmen nacheinander hören. Hierauf geſchiehet auch die Auflöſung in ſeinem herrſchenden Akkord. Mit der andern Hälfte des in der Oberſtimme liegenden Tones F hat es wieder eine ſolche Bewandtniß. Hier muß man aufs neue nachſehen, in welcher nah anliegenden Tonart dieſes F im zweyten oder dritten Akkord anzutreffen iſt. Dieſes wird ſowohl im zweyten als dritten Akkord in C dur gefunden; da aber die Zurücktretung in die Anfangstonart gar zu geſchwind erfolgte, und doch noch mehrere Tonarten ſind, worinn dieſer Ton F angetroffen wird; ſo erwählet man lieber die Verlängerung vor jener. Der zuſammengeſetzte kleine Septimenakkord in A moll iſt es, der ſich gut hieher ſchicket, wovon G𝄪 in Baß kömmt, und die Terz H in die zwote Stimme. Das folgende E in der Oberſtimme übernimmt die Harmonie ſeines herrſchenden Akkords in A moll. Hierauf erſcheinet G in der Oberſtimme, welcher Ton in A moll nicht anzutreffen, (außer im Durchgang) und verurſachet dadurch, daß man ſeine Begleitung aufs neue in einer andern Tonart ſuchen müſſe. Obgleich der wahre anzeigende Ton nicht vorhanden iſt; ſo giebt doch dieſes der nachfolgende Ton F zu erkennen, als welcher entweder aus dem erſten Akkord von F dur, oder von D moll iſt: daß er unter dieſen gehöret, kann daraus erſehen werden: der dritte Akkord in D moll beſitzt eine ziemliche Gleichheit mit dem erſten Akkord in A moll: dahero auch C𝄪 in Baß zu ſtehen kömmt, und die zwote Stimme erhält E. Die Auflöſung geſchiehet in ſeinem herrſchenden Akkord, worauf aufs neue der hieher gehörige dritte Akkord erſcheinet. Nun zeigt das im folgenden Takt vorkommende C wieder eine Gelegenheit zur Ausweichung: wenn dagegen F𝄪 in Baß geſetzt wird, und A in die zwote Stimme; ſo iſt die Harmonie des dritten Akkords in G moll da, welches dann auch geſchehen iſt. Sein erſter Akkord folget nach, deſſen zwote Hälfte wider eine Ausweichung zuläßt. Dieſes B iſt im dritten Akkord von F dur anzutreffen: daß man auch dieſe Harmonie wählen darf, giebt der nachfolgende Ton A zu erkennen, welcher ganz füglich die Terz von dem herrſchenden Akkord in F ſeyn kann. Der Baß zu dem liegenden B kann alſo C oder E haben, dagegen die zwote Stimme G führet. Die Aehnlichkeit des herrſchenden Akkords in F dur mit dem dritten Akkord in B dur zeiget, daß der folgende Ton

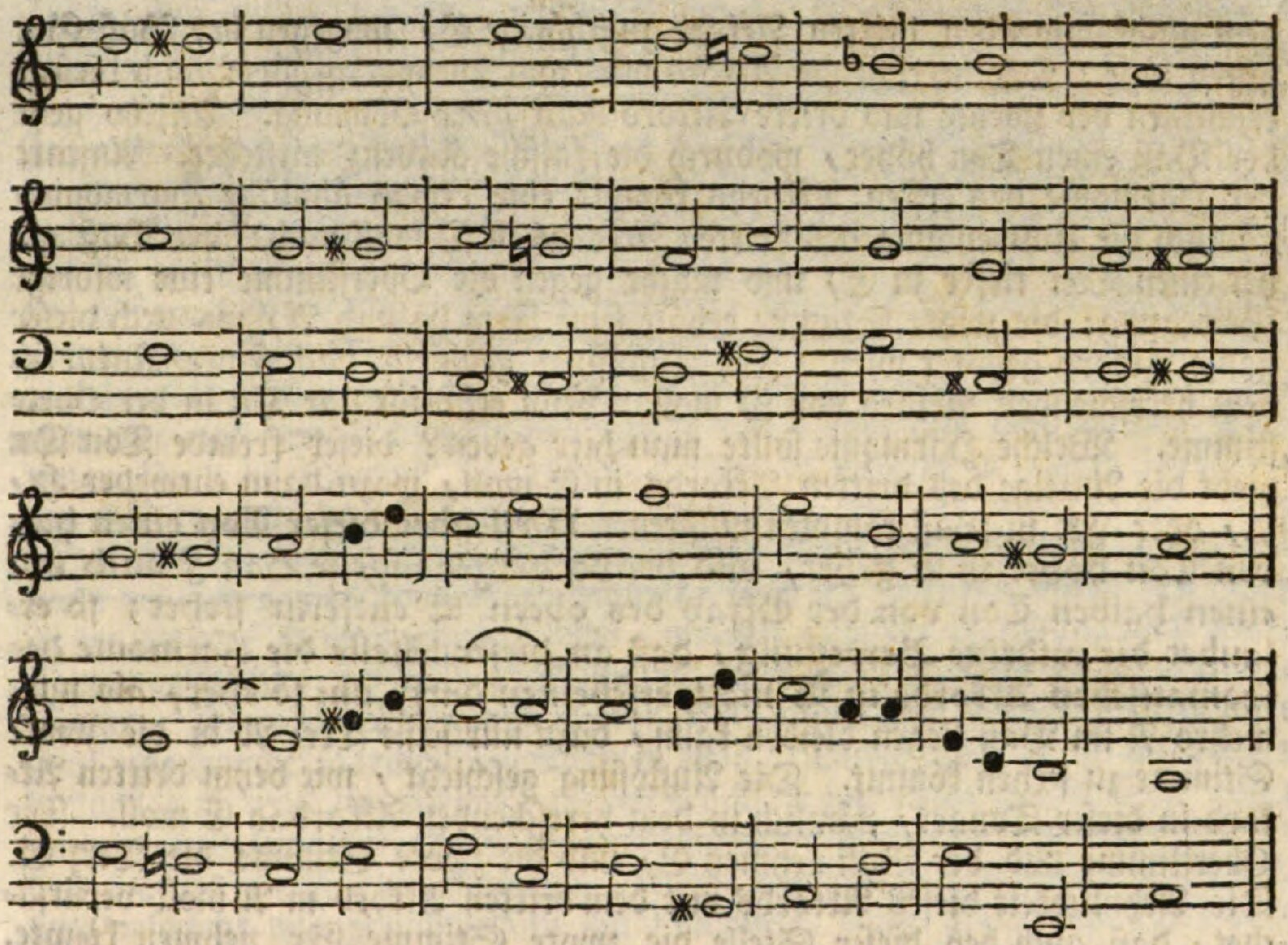
 Dis

Dis in der Oberſtimme unter dieſe Harmonie gehöret. Der Baß kann F oder A haben, und die zwote Stimme die Terz dieſes beliebigen Baſſes. Nach dem erfolgten erſten Akkord in B dur kann der etwas ähnliche dritte Akkord in C dur wieder nachfolgen, weil D liegen bleibt: der Baß gehet einen halben Ton höher, nämlich in H, und die zwote Stimme übernimmt F, oder G. Der folgende Takt hat E und B, deſſen erſter Ton zur Harmonie des herrſchenden Akkords in C dur gehöret: der andre aber kömmt dem dritten Akkord in F dur zu. Beyde Akkorde haben eine ziemliche Aehnlichkeit, dahero auch dieſe Ausweichung leicht geſchieht. Dieſe in der Oberſtimme liegende Septime, und der darauf folgende Ton A verurſachen, daß der Baß einen Ton entgegen ſchicket, durch welche widrige Bewegung die falſche Kadenz entſpringet. Der rechte Baßton F trit nunmehro auf: die zwote Stimme läßt A und F nacheinander hören: die Oberſtimme hat dagegen D, welches anjetzo die Harmonie des zweyten Akkords in C dur andeutet, worauf die förmliche Kadenz in der Oberſtimme nachfolgt, dazu G, als die zwote Umwendung des herrſchenden Akkords zum Baß genommen wird: die zwote Stimme übernimmt E, und die erſtere C. Dieſes G kömmt noch einmal im Baß mit ſeiner eigenen Harmonie des dritten Akkords vor: Der Grundton C mit ſeiner Oktave ſchließet dieſes Beyſpiel ohne andre Begleitung.

Dieſe drey gegebene Beyſpiele nebſt ihrer Erklärung werden hinlänglich ſeyn, den Liebhabern einen Begriff von der Zuſammenſetzung dreyer Stimmen zu machen. Sie dienen zur Uebung in Durtonarten; und obgleich auch dieſe Uebung auf eben die Art in den Molltonarten geſchehen kann; ſo glauben wir doch: die Wiederholung des Guten, oder die Vielheit der Beyſpiele ſchadet der Deutlichkeit nicht. Die Tonart A moll iſt es, worinn wir noch ein Beyſpiel geben wollen.



Der



Der Anfang wird mit der ganzen Harmonie des herrſchenden Akkords in A moll gemacht. Weil aber E in der Oberſtimme noch zweymal hinter einander vorkömmt; ſo kann man hier zur Abwechslung der Harmonie ſogleich den dritten Akkord nachfolgen laſſen, da dieſes E ohnedieß der Grundton davon iſt. Aus dieſer Urſache übernimmt der Baß G×, und die zwote Stimme ſeine Terz H und nachkommende Quint D, wodurch dann die ganze Harmonie dieſes Akkords gehöret wird. Nun muß nach der Rangordnung die Harmonie des herrſchenden Akkords folgen, welches hier auch geſchieht. Der Ton F in der Oberſtimme giebt Gelegenheit, ihn entweder unter die Harmonie des zweyten Akkords, oder des in der Molltonart vorkommenden kleinen Septimenakkords zu zählen: wir haben dieſe genommen. Der Baß hat G× und die zwote Stimme wider ſeine Terz H mit der nachfolgenden Quint D, worauf die Auflöſung im herrſchenden Akkord geſchiehet. Das jetzo kommende H iſt, in Anſehung der Harmonie, in zwey Theile getheilet, deſſen erſter Theil der Harmonie des zweyten, und der andere des dritten Akkords zukömmt. Da nun auch A im zweyten Akkord iſt; ſo bleibt das vorhergehende A liegen, die zwote Stimme nimmt D, und darauf das,

dem

dem nachkommenden dritten Akkord zugehörige E, wogegen der Baß G♯ hören läßt. Der herrſchende Akkord wird nun zweymal gehört: nach dieſem erſcheinen der zweyte und dritte Akkord nach ihrer Ordnung. Anjetzo geht der Baß einen Ton höher, wodurch die falſche Kadenz entſtehet. Anſtatt der Harmonie des erſten Akkords kömmt eine etwas ähnliche Harmonie, nämlich die Umwendung des dritten Akkords in D moll nach: der Baß gehet einen Ton tiefer in E, und macht gegen die Oberſtimme eine widrige Bewegung: die zwote Stimme erhält ſeine Terz G und A, wodurch dieſer ganze Akkord gehöret wird. Die Auflöſung geſchieht nach ſeiner Natur in dem herrſchenden Akkord von D moll. Nun erſcheint gar D♯ in der Oberſtimme. Welche Harmonie ſollte man hier geben? dieſer fremde Ton D♯ giebt die Anzeige des dritten Akkords in E moll, wozu dann entweder H, A, oder F♯ in Baß kommen müßten. Weil aber dieſer Ton einen halben Ton höher in E gehet, und der vorhergegangene Baß F auch um einen halben Ton von der Oktav des obern E entfernt ſtehet; ſo erlaubet die widrige Bewegung, daß an dieſer Stelle die Harmonie des kromatiſchen Akkords in E moll erſcheinen darf, um ſo eher, als nunmehro F im Baß liegen bleiben kann, dazu nur ſeine Terz A in die zwote Stimme zu ſtehen kömmt. Die Auflöſung geſchieht, wie beym dritten Akkord in dieſer Tonart, nämlich in dem herrſchenden Akkord in E moll. Die Oberſtimme und der Baß nehmen E, und die zwote Stimme die Terz G. Die Aehnlichkeit dieſes Akkords mit dem dritten Akkord in A moll verurſachet, daß auch bey dieſer Stelle die zwote Stimme G♯ nehmen könnte. Dieſer Ton E bleibet in der Oberſtimme liegen, ſeine Harmonie wird hingegen etwas verändert. Nunmehr gehet der Baß einen ganzen Ton tiefer, nämlich in D, damit anzuzeigen; daß nunmehro die Tonart E moll wieder verlaſſen worden iſt: die zwote Stimme nimmt G♯, und macht dadurch die Anzeige in A moll, worauf auch die Harmonie ſeines herrſchenden Akkords nachfolget. Da aber das oben liegende E noch fort währet, ſo überkömmt man wieder Gelegenheit, eine andre Harmonie hören zu laſſen, welche einige Aehnlichkeit mit der vorhergegangenen beſitzet. Es iſt dieſes die Umwendung des dritten Akkords in D moll. Der Baß nimmt C♯, als den Anzeiger zur Tonart D moll, dagegen die zwote Stimme G hören läßt. Hierauf folget der zur Auflöſung beſtimmte erſte Akkord dieſer Tonart. Jetzo trit E in der Oberſtimme auf, aus welchem Ton ſeine wahre Begleitung nicht zu erkennen iſt, weil er kein Anzeiger ſeyn kann. In einem ſolchen Falle muß man ſeine Zuflucht zum nachfolgenden Tone nehmen, welcher hier B iſt. Deſſen ſeine Harmonie kann nun entweder der herrſchende Akkord in G moll oder B dur ſeyn. Da wir aber bishero in allen Beyſpielen gezeigt haben, daß die ähnlichen Akkorde gerne auf einander folgen: und wenn kein

anzeigender Ton in der Melodie ſich befindet, ſo müße man die Harmonie in einer, dem vorhergegangenen Akkord, ähnlichen Harmonie ſuchen: weil nun der herrſchende Akkord in D moll voraus getreten iſt; ſo kann das hier ſtehende C aus dem dritten Akkord in G moll genommen werden, ohnehin, da ſein erſter Akkord gar wohl nachfolgen kann, wovon B die Terz iſt. Aus dieſem Grunde nimmt der Baß Fx, die zwote Stimme die Terz A, worauf G im Baß nachfolget, und die zwote Stimme auch G annimmt, um den Sprung in die Quint D zu vermeiden, und doch die widrige Begegnung zu machen. Der Ton B bleibt in der Oberſtimme liegen, dagegen kann auch hierbey wieder eine neue Harmonie angewendet werden. Dieſe darf man entweder aus dem dritten Akkord von F dur, oder aus dem kleinen Septimenakkord in D moll hernehmen. Die Auflöſung in ihrem herrſchenden Akkord giebt das folgende A zu erkennen. Beydes wäre recht. Wir haben Cx im Baß geſetzt, und ſeine Terz E in die zwote Stimme, wodurch dann der kleine Septimenakkord gehöret, und die Anzeige durch den Baß in die Tonart D moll gegeben wird, worauf auch die Auflöſung nach ſeiner Natur geſchieht, wenn D in Baß, und ſeine Terz F in die zwote Stimme kömmt. Der obere Ton bleibt wieder liegen, zu deſſen zwoten Hälfte aufs neue eine fremde Harmonie genommen wird. Dieſer Ton A iſt im dritten Akkord in E moll anzutreffen, wobey der Baß nur einen halben Ton höher ſteigen, und ſeine Terz Fx in die zwote Stimme verſetzt werden darf, alsdenn ſind die Intervallen dieſes dritten Akkords meiſtentheils zugegen; die Auflöſung geſchieht wie gewöhnlich in der Harmonie ſeines herrſchenden Akkords, indem der Baß E und die zwote Stimme die Oktav davon nimmt. Nun erblicket man einen anzeigenden Ton in der Oberſtimme nämlich Gx, wogegen die zwote Stimme das E liegen läßt, der Baß aber trit einen Ton tiefer in D, damit zu beweiſen, daß eine neue Tonart vorhanden ſey, ohnehin, weil dieſer Ton D auch in dem dritten Akkord in A moll ſich befindet. Die Umwendung ſeines herrſchenden Akkords kömmt nach, indem der Baß C nimmt, und E bleibt in der zwoten Stimme liegen. Die zwey nachfolgende Töne H und D in der Oberſtimme können füglich unter die Harmonie des dritten Akkords gezählet werden, zu welchen der Baß Gx nimmt, und die zwote Stimme terzenweiſe harmoniret. Die widrige Bewegung bringt jetzt die falſche Kadenz hervor. Nun kömmt die Umwendung des herrſchenden Akkords, der eigentlich an der Stelle des die falſche Kadenz verurſachenden Akkords ſtehen ſollte. Der Ton A bleibt hier zu beyden Akkorden in der zwoten Stimme liegen, dagegen der Baß F, und nachgehends C angiebt. Hierauf erſcheint F in der Oberſtimme und bleibet ſtehen. Zu dieſem Ton können zweyerley Harmonien nach Belieben genommen werden, deren erſtere aus dem zweyten Akkord, und die andre, anſtatt des darauf

folgenden dritten Akkords, aus dem kleinen Septimenakkord beſtehen kann, wie auch dieſes hier geſchehen iſt. Die Folge bis ans Ende iſt nach der Rangordnung eingerichtet. Weil A und G♯ aufeinander vorkommen, die aus dem erſten und dritten Akkord herfließen, und E in beyden Akkorden ſich findet; ſo wird dieſer Ton zweymal in Baß geſetzt, um dadurch die rechte Kadenz zu bilden.

Wiederholung einiger Anmerkungen, die zur dreyſtimmigen Kompoſition gehören.

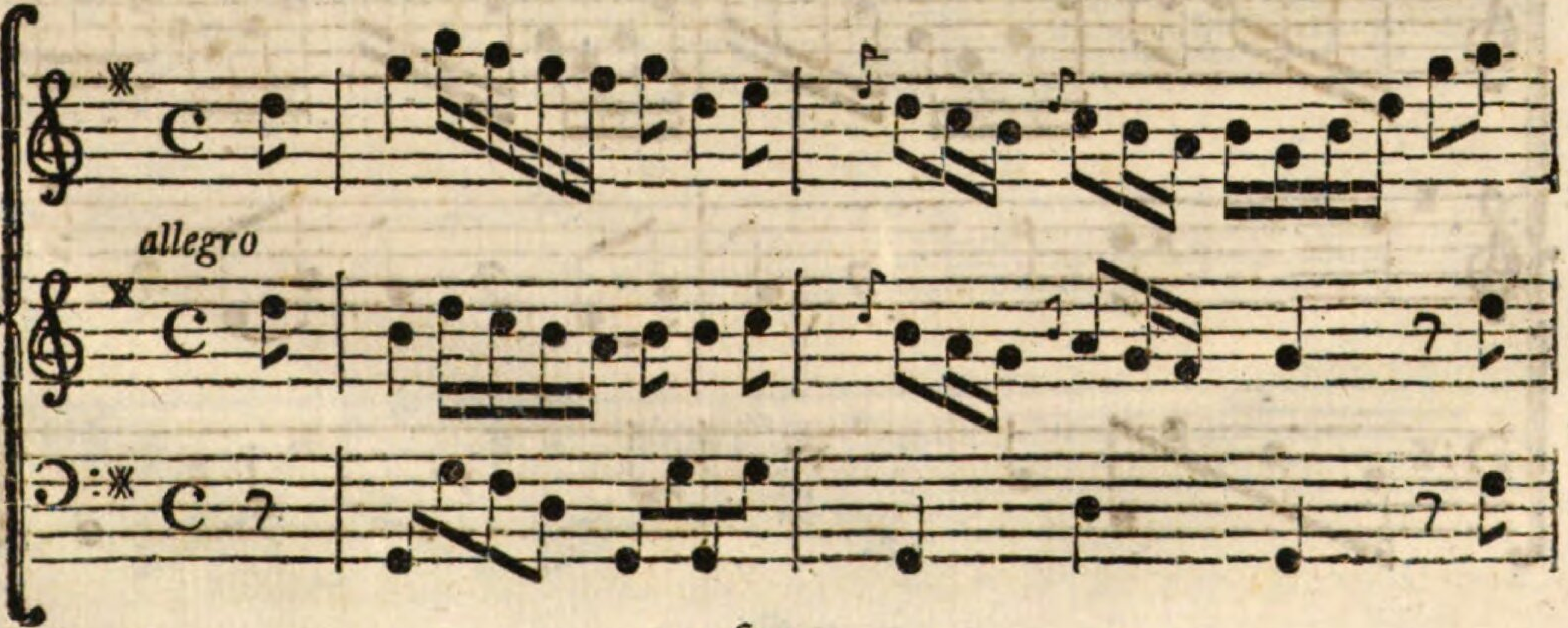
Wenn ein Anfänger eine Melodie verfertiget hat; ſo unterſuche er ſolche, **unter welchen Akkord ein jeder Ton aus der Melodie gehöret:** bemerke ihn durch untergeſetzte Zahlen 1, 2, 3, die den erſten, zweyten und dritten Akkord bedeuten: erinnere ſich, was in unſrer Generalbaßlehre **von durchgehenden Noten** iſt geſagt worden; daß in der Kompoſition bey gleichen Noten meiſtentheils nur auf die **erſte** und **dritte** Note, wenn ſie aus Achttheilen im Allegroſatz beſtehen, geſehen würde: ſinds aber Sechzehntheile, ſo ſiehet man nur auf die **erſte Note**: dieſe überkömmt eine Harmonie; die andern drey gehen durch. Iſt die Melodie auch mit ſogenannten **Vorſchlägen** untermiſcht; ſo werden dieſe, als durchgehende Töne behandelt.

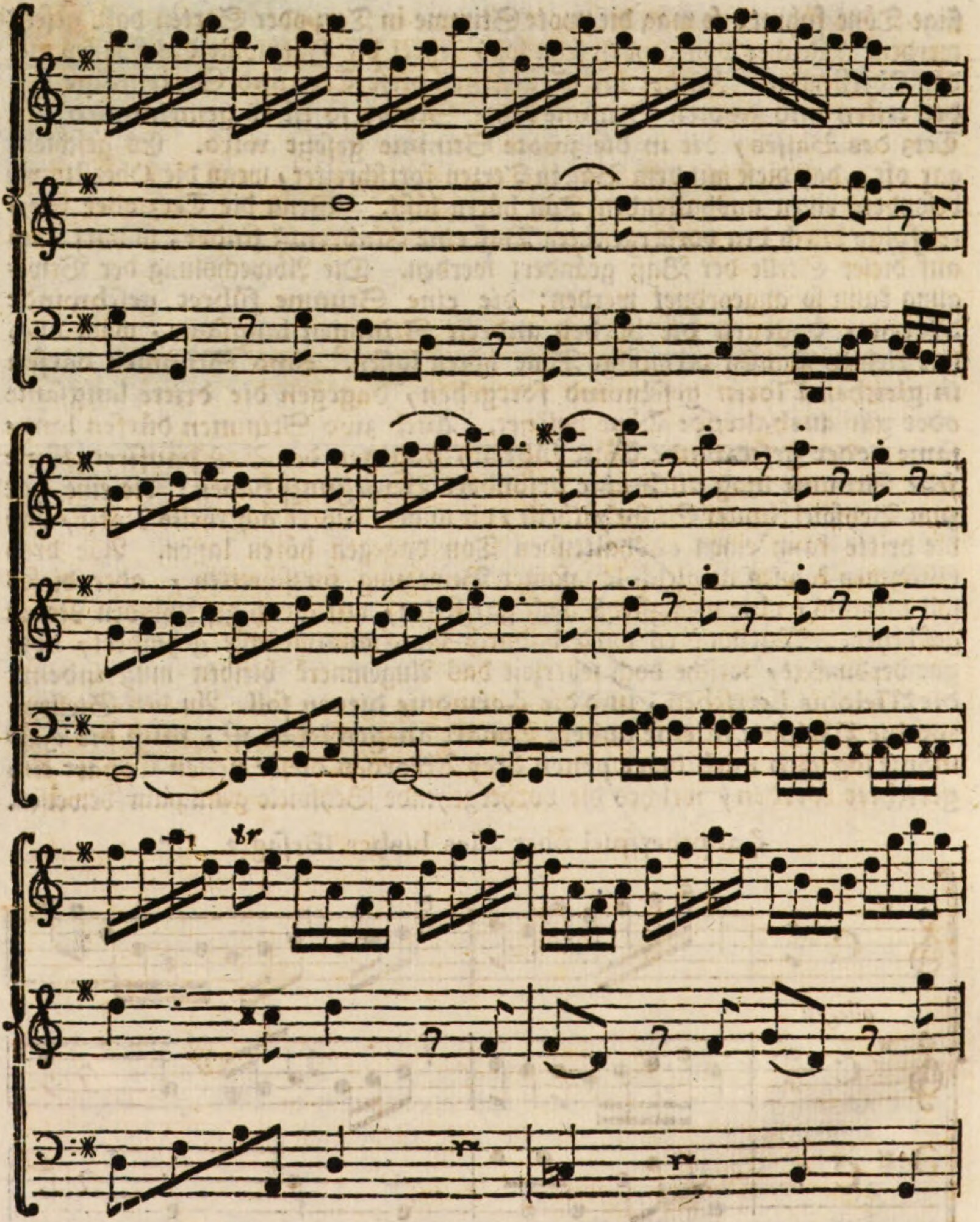
Der Baß wird darauf zuerſt geſchrieben, bey welchem die dreyfache Bewegung in Acht genommen werden muß. Hat die Oberſtimme viele laufende Paſſagen, ſo können auch kurze Pauſen im Baß vorkommen. Man hat wohl darauf zu ſehen, daß der Baß mehrere **Grundtöne** und ihre **Terzen**, als andre überkömmt, beſonders bey einem Anfänger. Sollen aber zuweilen einige andre Baßtöne erſcheinen; ſo müſſen dieſe entweder vorher ſchon liegen: oder, man will zur Veränderung den Baß mit der Oberſtimme ſexten- oder **terzenweiſe** gehen laſſen. **Daß der Baß auch aus** mehr **ſtuffenmäßigen Noten, als aus Springen beſtehen ſoll**, weil er dadurch ſingend gemacht wird, dieſes iſt vornämlich zu erinnern. **Wo die Oberſtimme** langſame **Töne hören läßt, da kann der Baß geſchwinde, und mit durchgehenden Noten vermiſchte Töne angeben**, doch ſo, daß jederzeit das Singbare dadurch befördert wird. Wollte man zu ſeiner Uebung den Baß nachgehends beziffern; ſo würde auch dieſe Beſchäfftigung ihren Nutzen bringen. Dadurch werden alle Intervallen der drey Akkorde und ihre Umwendungen recht bekannt gemacht, ſo daß man nachgehends nicht lange nachzudenken hat, um eine Harmonie zu einer Oberſtimme hinzuſchreiben. Iſt dieſes geſchehen, ſo ſchreibe man alsdann die **zwote Stimme**. Wir haben oben geſagt, daß zwo gleiche Stimmen gerne **terz- oder ſextenweiſe** miteinander gehen. Wenn die Oberſtimme in ihrer Melodie gleiche ſtuffenmä-

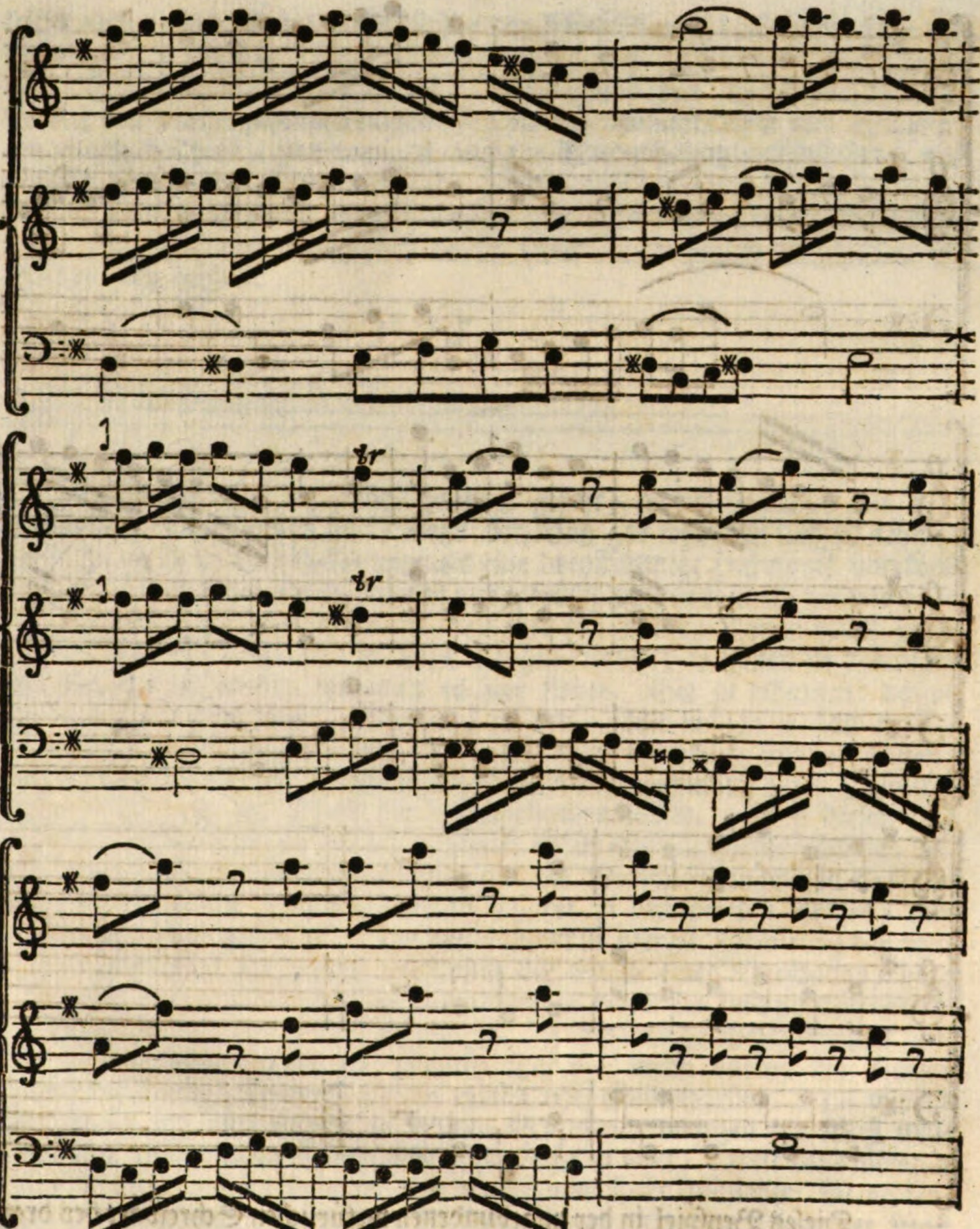
ßige

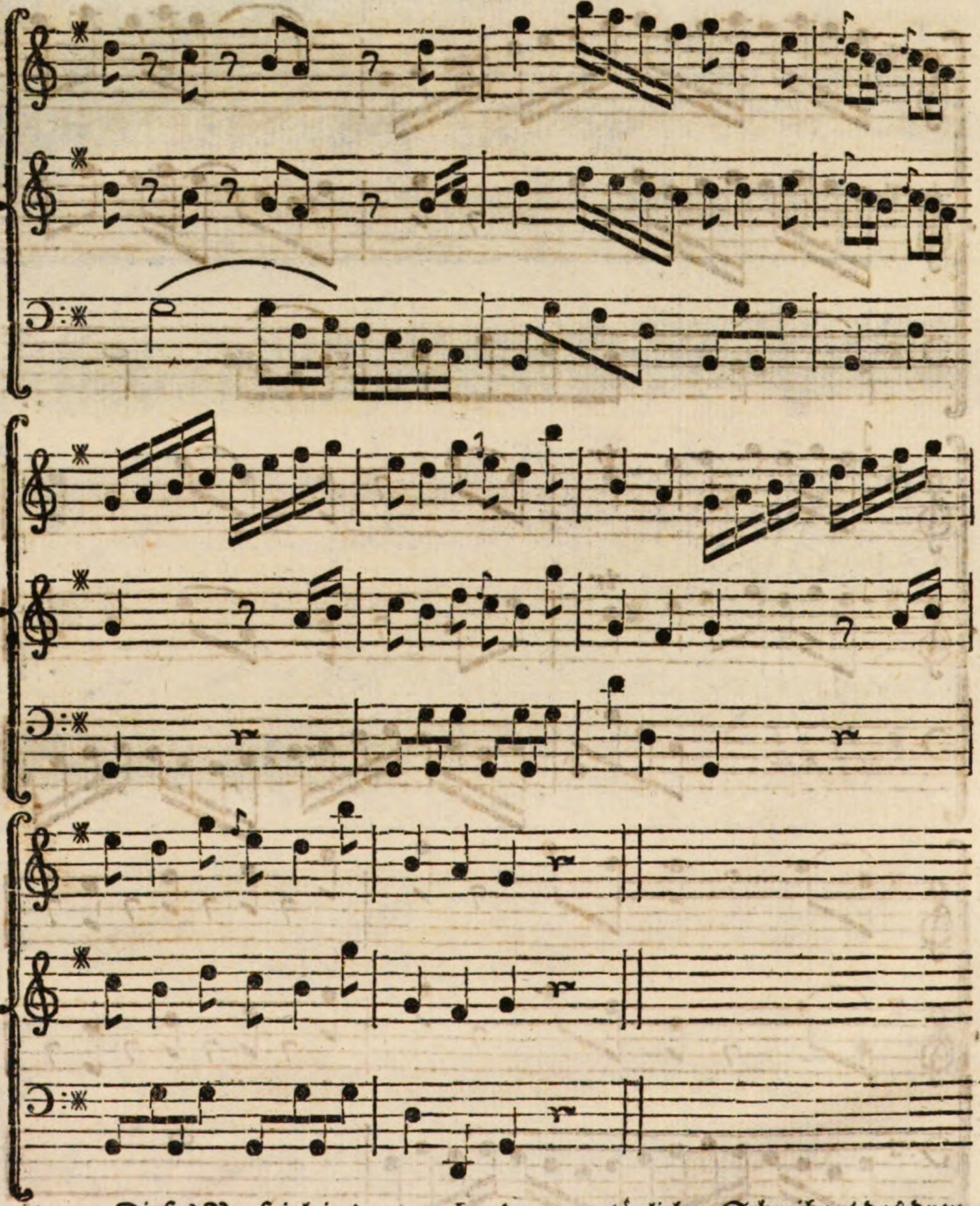
ßige Töne führet; ſo mag die zwote Stimme in Terz-oder Sexten dazu geſetzt werden. Welches von beyden ſeyn ſoll, lehret die Harmonie des Baſſes mit der Oberſtimme. Findet im Gegentheil dieſe Terz-und Sextenfolge bey der erſten und zwoten Stimme keine Statt; ſo iſt es gemeiniglich die Terz des Baſſes, die in die zwote Stimme geſezt wird. Es geſchieht gar oft, daß dieſe mit dem Baß in Terzen fortſchreitet, wenn die Oberſtimme beſonders einen aushaltenden Ton hören läßt. Wenn die Terz-oder Sextenfolge durch den vorhergeſetzten Baß eine Hinderniß findet; ſo darf auch auf dieſer Stelle der Baß geändert werden. Die Abwechslung der Bewegung kann ſo angeordnet werden: die eine Stimme führet geſchwinde Noten, dagegen die beyden andern Stimmen langſame, wohl auch mit kleinen Pauſen vermiſchte Töne hören laſſen. Zwo Stimmen dürfen in gleichen Noten geſchwind fortgehen, dagegen die dritte langſame oder gar aushaltende Töne beſitzet. Auch zwo Stimmen dürfen langſame, oder geſchwinde Töne führen, dagegen der Baß pauſiret. Eine jede Stimme mag auch eine beſondere Bewegung haben: die eine hat zum Beyſpiel: lauter Sechzehntheile, die andere führet achttheils Noten, und die dritte kann einen aushaltenden Ton dagegen hören laſſen. Alle drey Stimmen können in gleich langſamer Bewegung fortſchreiten, aber dieſes ſoll niemals, oder wenigſtens doch gar ſelten, mit gleich geſchwinden Noten geſchehen. Warum? es wird dadurch die Hauptmelodie gehindert, oder gar verdunkelt, welche doch jederzeit das Augenmerk bleiben muß indem: die Melodie herrſchen, und die Harmonie dienen ſoll. An den Stellen, wo die Melodie in eine andere Tonart ausgewichen iſt, muß die Harmonie ſogleich nach den eigenen drey Akkorden dieſer neuen Tonart eingerichtet werden, welches die vorhergehende Beyſpiele genugſam beweiſen.

Hauptbeyſpiel über alles bisher Geſagte.




tr

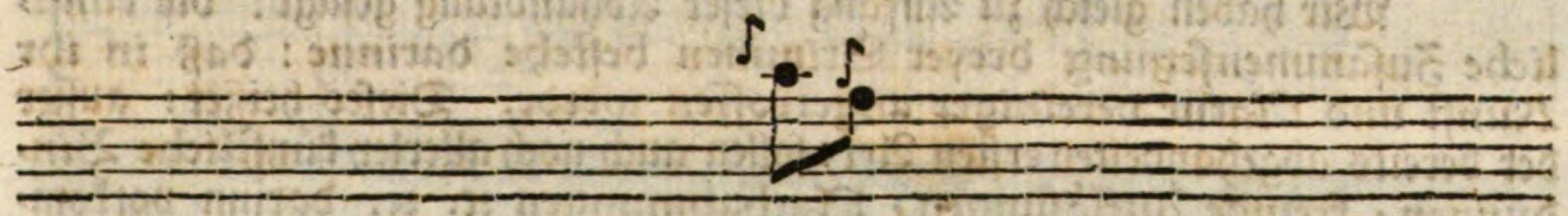

tr
tr



Dieſes Beyſpiel in der ungebundenen natürlichen Schreibart des drey-
ſtimmigen Satzes iſt ſo beſchaffen, daß ein Anfänger der Kompoſition es
leicht

leicht nachmachen könnte. Es iſt bey der Verfertigung dieſes Stückes nicht auf die ſchöne Melodie, auch nicht auf die künſtliche Harmonie geſehen worden. Das Natürliche, Leichte und Fließende war unſer Entzweck. Dieſes mit den vorhergehenden kurzen Beyſpielen, Anmerkungen und Erklärungen einzelner Theile, zu vereinigen, und zur Wiederholung aufzuſtellen, war der Stoff zu dieſem Stück.

Wir wollen noch etwas weniges zur Erläuterung dieſes Beyſpieles anführen. Die vier Sechzehntheile im erſten Takte ſollten im Grunde der Melodie alſo heißen:

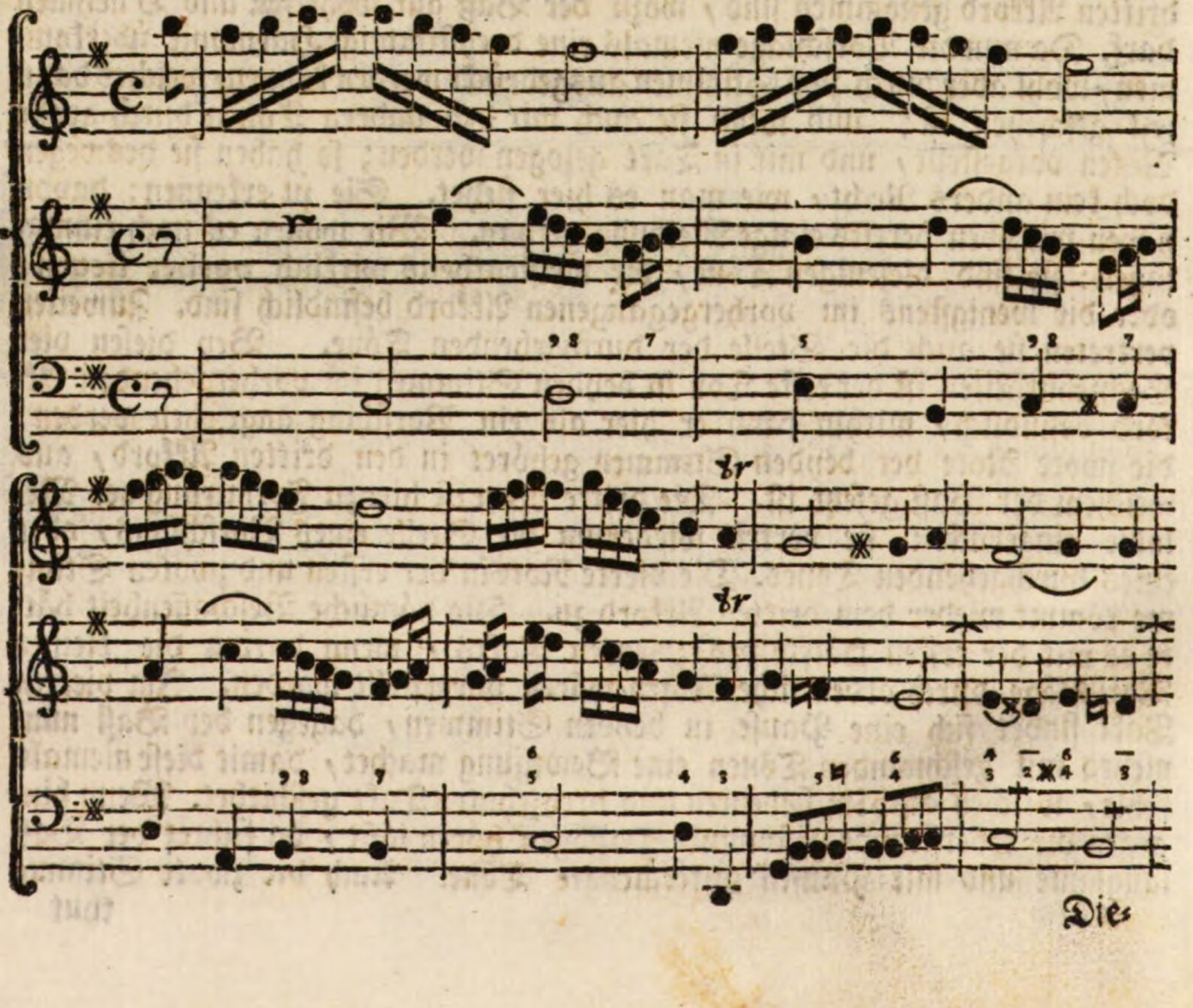


Hierzu wäre der Baß deutlich geſetzt, indem ſie beyde aus dem dritten Akkord genommen ſind, wozu der Baß gar wohl Fx und D nehmen darf. Da nun die Vorſchläge niemals eine dreyſtimmige Harmonie überkommen, wohl aber durch zwo Stimmen ausgedrückt werden können, welches dann jezt geſchehen iſt; und wenn ſie auch mit den andern Tönen durch große Noten vorgeſtellt, und mit in Takt gezogen werden; ſo haben ſie deswegen doch kein anders Recht, wie man es hier ſiehet. Sie zu erkennen: davon haben wir oben bereits einige Meldung gethan. Wir wollen es noch einmal ſagen: ſie ſind diejenigen Töne, die meiſtentheils wirklich vorher liegen, oder die wenigſtens im vorhergegangenen Akkord befindlich ſind. Zuweilen vertreten ſie auch die Stelle der durchgehenden Töne. Bey dieſen vier Sechzehntheilen iſt der erſte Ton in beyden Stimmen im vorhergehenden Akkord befindlich, mithin kann er hier als ein Vorſchlag angeſehen werden: die zwote Note der beyden Stimmen gehöret in den dritten Akkord, aus welchem der Baß geſetzt iſt. Die dritte Note iſt hier zu Formirung der Melodie eingerückt: ſie vertrit wiederum die Stelle eines Vorſchlags, oder eines durchgehenden Tones. Die vierte Note in der erſten und zwoten Stimme kömmt wieder dem dritten Akkord zu. Die nämliche Beſchaffenheit hätte es mit der erſten Hälfte des zweyten Takts, wenn darinn die kleinen Vorſchläge durch ordentliche Noten wären vorgeſtellt worden. Im vierten Takt findet ſich eine Pauſe in beyden Stimmen, dagegen der Baß nunmehro mit geſchwinden Tönen eine Bewegung machet, damit dieſe niemals fehle, welches auch im ſiebenten und dreyzehnten Takt geſchiehet. Wenn hingegen die Oberſtimme geſchwinde Paſſagen hören läßt, da führet der Baß langſame und mit Pauſen untermengte Töne. Auch die zwote Stimme

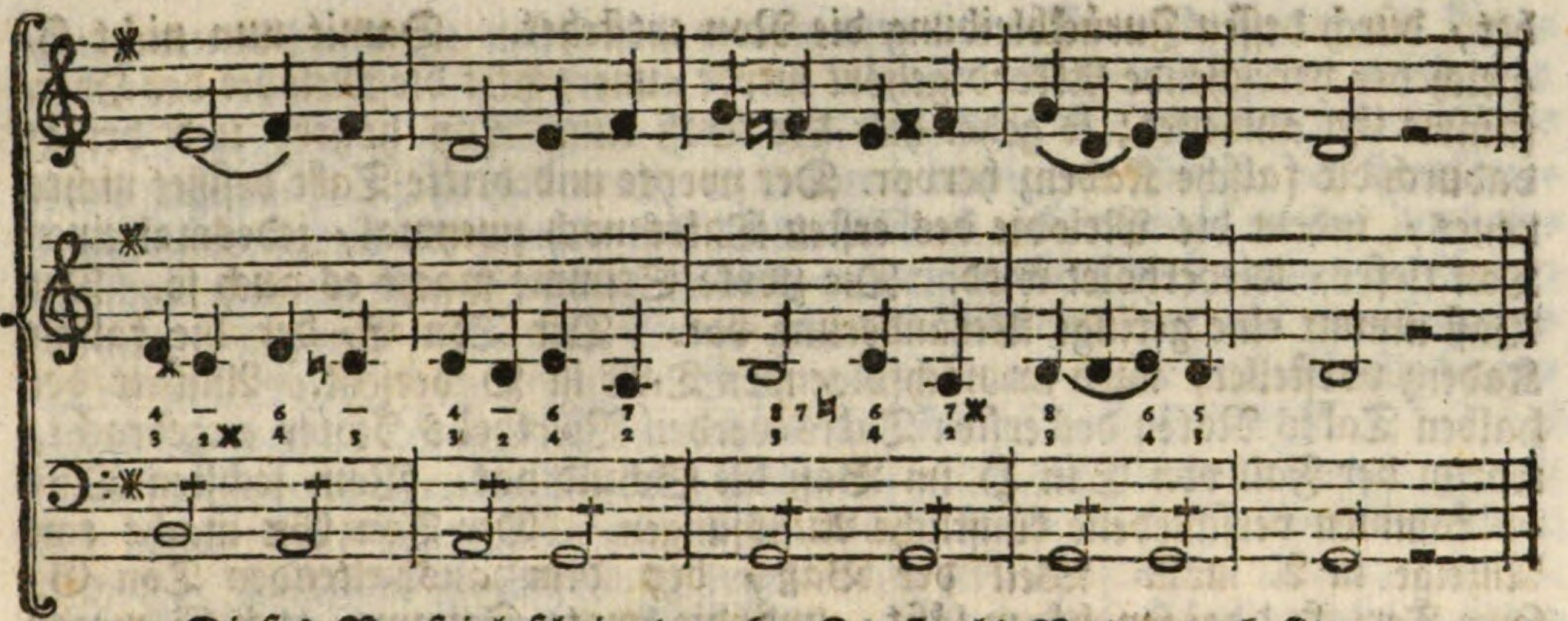
thut

thut dieſes an denjenigen Stellen, wo ſie entweder die Oberſtimme gerne allein gehen läßt, oder, wo ſie mit den Terzen oder Sexten nicht begleiten kann. Zuweilen gehet auch dieſe Stimme mit dem Baß terzenweiſe. **Die Ausweichung geſchieht allezeit durch die Aehnlichkeit des vorhergehenden Akkords.** Und dann, iſt die natürliche Fortſchreitung der drey Akkorde nach ihrer Ordnung durchaus in Acht genommen worden. Nachdem wir nun die natürliche und ungekünſtelte Art der dreyſtimmigen Setzkunſt zur Genüge abgehandelt haben; ſo wollen wir nun auch die **andere Art** beſchreiben.

Wir haben gleich zu Anfang dieſer Abhandlung geſagt: **die künſtliche Zuſammenſetzung dreyer Stimmen beſtehe darinne: daß in ihr Kunſt und Natur vereiniget angetroffen werde.** Dieſes heißet: außer der bereits abgehandelten erſten Art, ſollen auch noch allerley künſtliche Bindungen, fremde Auflöſungen, Nachahmungen ꝛc. ꝛc. darinn vorkommen. Wir wollen ein jedes Stück beſonders erklären, damit der begierige Liebhaber es deſto leichter merken könne.



Die=



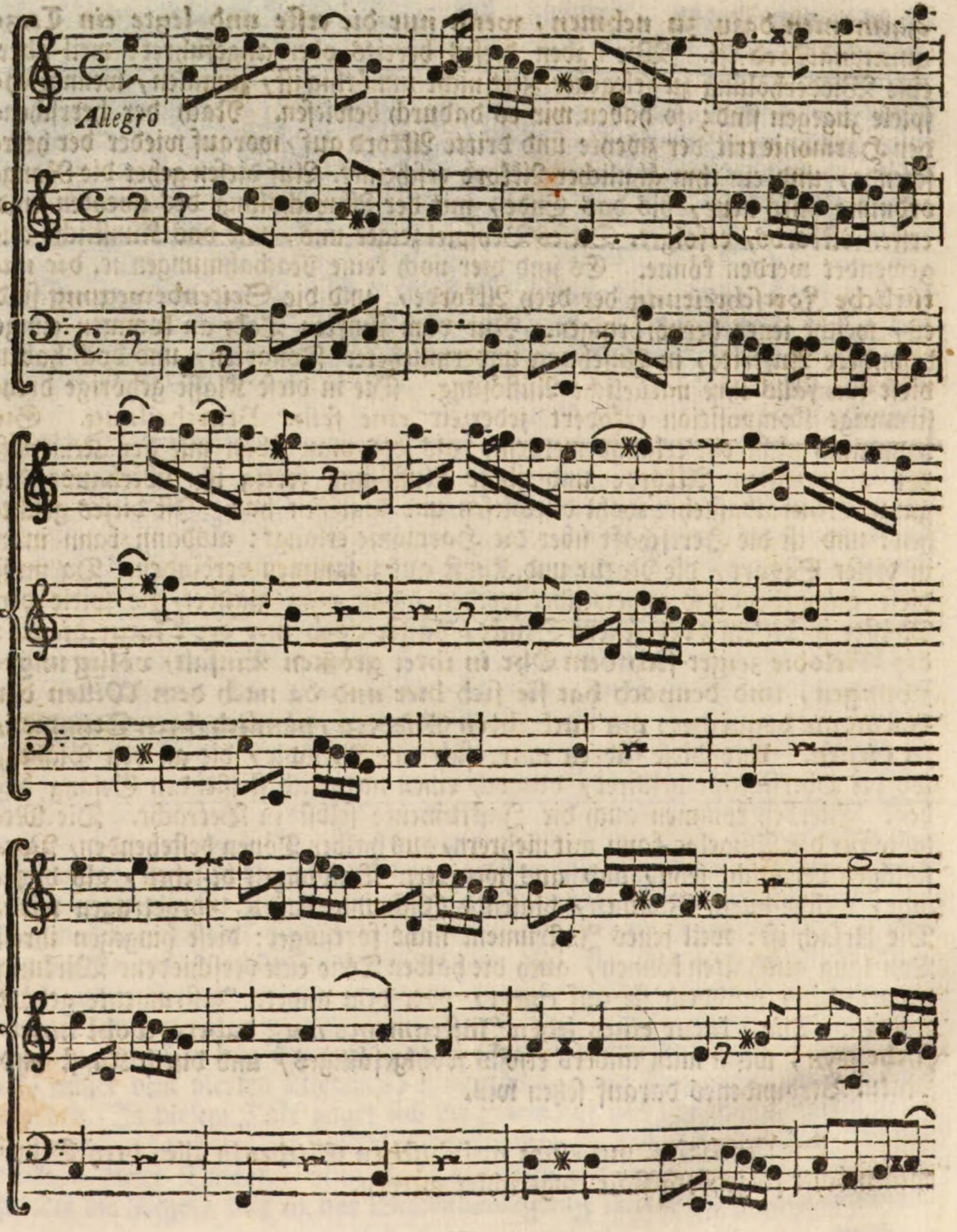
Dieſes Beyſpiel ſcheinet mehr Kunſt als Natur zu beſitzen, da es doch die natürliche Folge der drey Akkorde, beſonders in den erſten vier Täkten zeiget. Der erſte Takt hat in der Melodie der Oberſtimme die genaueſte Anzeige des zweyten und dritten Akkords, wornach auch der Baß gerichtet iſt. Weil nun eine lange Note darinne gefunden wird, und doch geſchwinde Töne vorhergegangen; ſo ſiehet man bey dergleichen Stellen nach: ob nicht die zwote Stimme, oder der Baß, gegen dieſen aushaltenden Ton, auch geſchwinde Töne hören laſſen könnte. Hierbey iſt nun nicht darauf zu ſehen, daß dieſes *eine Nachahmung der vorhergehenden geſchwinden Paſſage der Oberſtimme* ſey: genug, wenn mit der geſchwinden Bewegung unter beyden Stimmen abgewechſelt wird. Zu mehrerer Deutlichkeit der Oberſtimme, haben wir den Anfang der zwoten Stimme mit einer Pauſe gemacht, ſodenn die nothwendige Terz des Baſſes geſetzt: dieſe, da ſie nachgehends beym Eintrit des langſamen Tones in der Oberſtimme annoch ſich hören läßt; ſo kehret ſich der Baß nicht an dieſe Retardirung, indem *ein gebundener Ton meiſtentheils wie ein Vorſchlag behandelt wird*; er nimmt zu dem anzeigenden Ton Fx den dazu gehörigen Grundton D, und weil nun die zwote Stimme eine Paſſage in dieſem dritten Akkord machet: ſo gehet der Baß dagegen ganz langſam, damit die Deutlichkeit der Melodie in beyden Stimmen deſto mehr befördert werde. Daß auch der laufende Gang der zwoten Stimme in den dritten Akkord gehöret, das läßt ſich aus den darinn vorkommenden Tönen, die hier erſcheinen, ſchließen. Vier Töne ſind es, nämlich D A und zweymal C, die in den dritten Akkord gehören, wogegen nur drey durchgehende Töne darunter ſind, nämlich E, und zweymal H. Die mehrere Zahl gilt hier. Auch finden wir in dieſem Takt den wahren Urſprung der Non, welche im Baß durch eine Ziffer vorgebildet iſt. Es iſt eben obige Terz E vom vorhergehenden zweyten Akkord, welcher Ton, wie bereits gemeldet, bis zum Eintrit des dritten Akkords liegen blei-

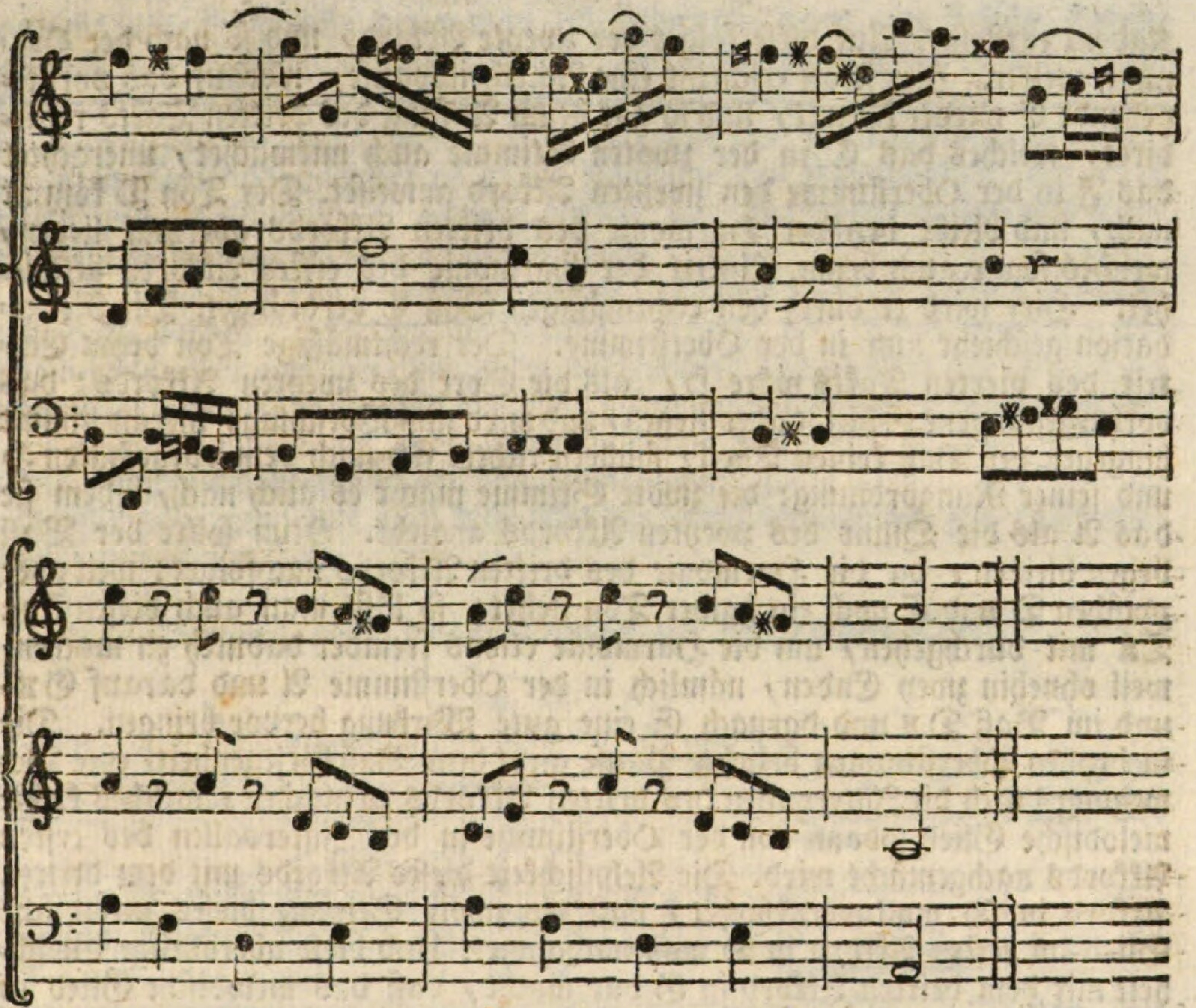
bet, durch deſſen Zurückbleibung die Non entſtehet. Damit nun nicht ſogleich der herrſchende Akkord gehört werde, unerachtet die Melodie der Oberſtimme ihn anweiſet; ſo gehet hier der Baß einen Ton höher, und bringt dadurch die falſche Kadenz hervor. Der zweyte und dritte Takt beſitzet nichts neues, indem die Melodie des erſten Takts noch zweymal, jedesmal einen Ton tiefer, wiederholet wird. Die zwote Stimme macht es auch ſo. Der Baß nimmt eine geringe Veränderung vor. Der Ton E, der die falſche Kadenz vorſtellet, wird im nachfolgenden Takt in D verſetzt. Anſtatt der halben Takts Noten des erſten Takts werden Viertheils Noten angebracht, woran der Fall von E in H im Baß die Schuld hat. Vom ſechſten Takt an kommen verſchiedene künſtliche Auflöſungen. Der Ton G♯ macht eine Anzeige in A moll. Weil der Baß, bey dem aushaltenden Ton G, ſeine Terz H dagegen hören läßt, und die zwote Stimme auch G wegen der Melodie genommen hat; ſo haben wir zur Veränderung den Ton F nachgeſetzt, wodurch die Umwendung des dritten Akkords von C dur angezeigt wird. Auf dieſen müßte nach ſeiner Natur, ſein herrſchender Akkord nachfolgen, welches hingegen nicht geſchiehet, indem der Baß liegen bleibt, und das F ſich einen halben Ton tiefer begiebt, welche zwo Stimmen nebſt dem obern G♯ die Harmonie des dritten Akkords in A moll ausmachen, worauf auch ſein herrſchender Akkord nachfolget. Der Baß bleibt zum F♯ liegen, wie auch E in der zwoten Stimme, wodurch dann die Umwendung des zweyten Akkords in E moll entſpringet. Zu eben dieſem Baß und der obern Stimme trit nachgehends D♯ in die zwote Stimme, durch welche Harmonie die dritte Umwendung des in E moll befindlichen kleinen Septimenakkords hervorkömmt. Das obere G giebt die Terz ſeines herrſchenden Akkords zu erkennen: der Baß nimmt wegen der widrigen Bewegung H: und E kömmt in die zwote Stimme, verwechſelt dieſen Ton aber gleich wieder mit der Terz des Baſſes, nämlich D. Dieſer ganze Takt hätte auch können nach der Tonart G dur eingerichtet werden, wobey nur die zwote Stimme anſtatt D♯ das ſimple D, und dieſes noch einmal anſtatt E, genommen hätte. In dieſem Falle wäre es nach der Transpoſition des vorhergegangenen Takts ergangen, mithin natürlicher ausgefallen. Da wir aber auch in dieſem Beyſpiele andre Ausweichungen ꝛc. haben anzeigen wollen; ſo iſt obiger Weg erwählet worden. Der ſiebente Takt iſt nach ſeinem vorhergehenden abgemeſſen worden, weil er nur einen Ton tiefer fällt. Die Harmonie des achten Takts iſt, außer dem vierten Viertheil, auch wieder einen Ton tiefer transponiret worden. In dieſem Takt zeiget ſich die Harmonie des zweyten Akkords in G dur: hierauf nehmen die beyden Oberſtimmen A und F♯ aus dem dritten Akkord dieſer Tonart. Nun bleibt der Baß bis ans Ende liegen, und beſtärket die Regel, daß in der Seitenbewegung erlaubt iſt; verſchiedene

Har-

Harmonien dazu zu nehmen, wenn nur die erſte und letzte ein Terz- quintenakkord iſt. Wir haben dieſes bereits oben angeführet: weil aber eine Wiederholung zu gelegener Zeit nicht unnöthig iſt, zumalen, wenn Beyſpiele zugegen ſind; ſo haben wir es dadurch bewieſen. Nach der herrſchenden Harmonie trit der zweyte und dritte Akkord auf, worauf wieder der herrſchende, und ein ihm ähnlicher Akkord erſcheinet. Auf dieſen gehet die Rangordnung aufs neue, bis das Ende, mit der Abwechslung des zweyten und erſten Akkords, erfolget. Dieſes Beyſpiel zeiget uns, wie das Künſtliche angewendet werden könne. Es ſind hier noch keine Nachahmungen ꝛc. die natürliche Fortſchreitung der drey Akkorde, und die Seitenbewegung ſind es, welche jenes hervorbringen. Nur vom fünften Takt an kommen einige beſondere Auftrite, in Anſehung unvermutheter Tonarten, und doch haben dieſe ebenfalls ihre natürliche Auflöſung. Die in dieſe Klaſſe gehörige dreyſtimmige Kompoſition erfodert jederzeit *eine feine Beurtheilung.* Sie kann auch nicht ehe erlangt werden, als bis man ſchon mit der Kenntniß der allermeiſten Akkorde und ihrer Auflöſung fertig iſt: überhaupt die ganze Generalbaßlehre wohl durchleſen und begriffen hat. Iſt dieſes geſchehen: und iſt die Herrſchaft über die Harmonie erlangt: alsdann kann man in dieſer Setzart, die Natur und Kunſt gut zuſammen verbinden. Da muß dieſe nachgehends ſo angewendet werden, daß man glaubet, ſie ſpiele den Meiſter in dieſem oder jenem Stücke, da ſie *doch nur der Natur dienet: die Melodie zeiget ſich dem Ohr in ihrer größten Einfalt, völlig ungezwungen, und dennoch hat ſie ſich hier und da nach dem Willen der Harmonie bequemet, um auch ihren Gliedern, nämlich ihren Stimmen,* zu dienen. Und dieſe führen unter ſich eine Melodie, die an den Plätzen, wo die Oberſtimme brilliret, dennoch einen natürlich fließenden Geſang haben. Hierbey kommen auch die Inſtrumente ſelbſt in Betracht. Die Melodie für den Flügel ꝛc. kann mit mehrern, aus halben Tönen beſtehenden, Vorſchlägen vermiſcht ſeyn, und aus wenigern Bindungen beſtehen, als diejenige, welche durch Violinen, blaſende Inſtrumenten ꝛc. vorgetragen wird. Die Urſach iſt: weil jenes Inſtrument nicht fortſinget: dieſe hingegen ihren Ton lang aushalten können, auch die halben Töne eine verſchiedene Wirkung verurſachen, nachdem ſie auf einem, oder dem andern Inſtrumente gehört werden. *Die Natur eines jeden Inſtruments muß dahero wohl unter*ſucht ſeyn, wenn man anders etwas wohlgefälliges, und durch Kunſt und Natur Verbundenes darauf ſetzen will.

Die Nachahmung eines melodiſchen Gliedes in allen drey Stimmen möchte folgendergeſtalt eingerichtet werden.


Allegro



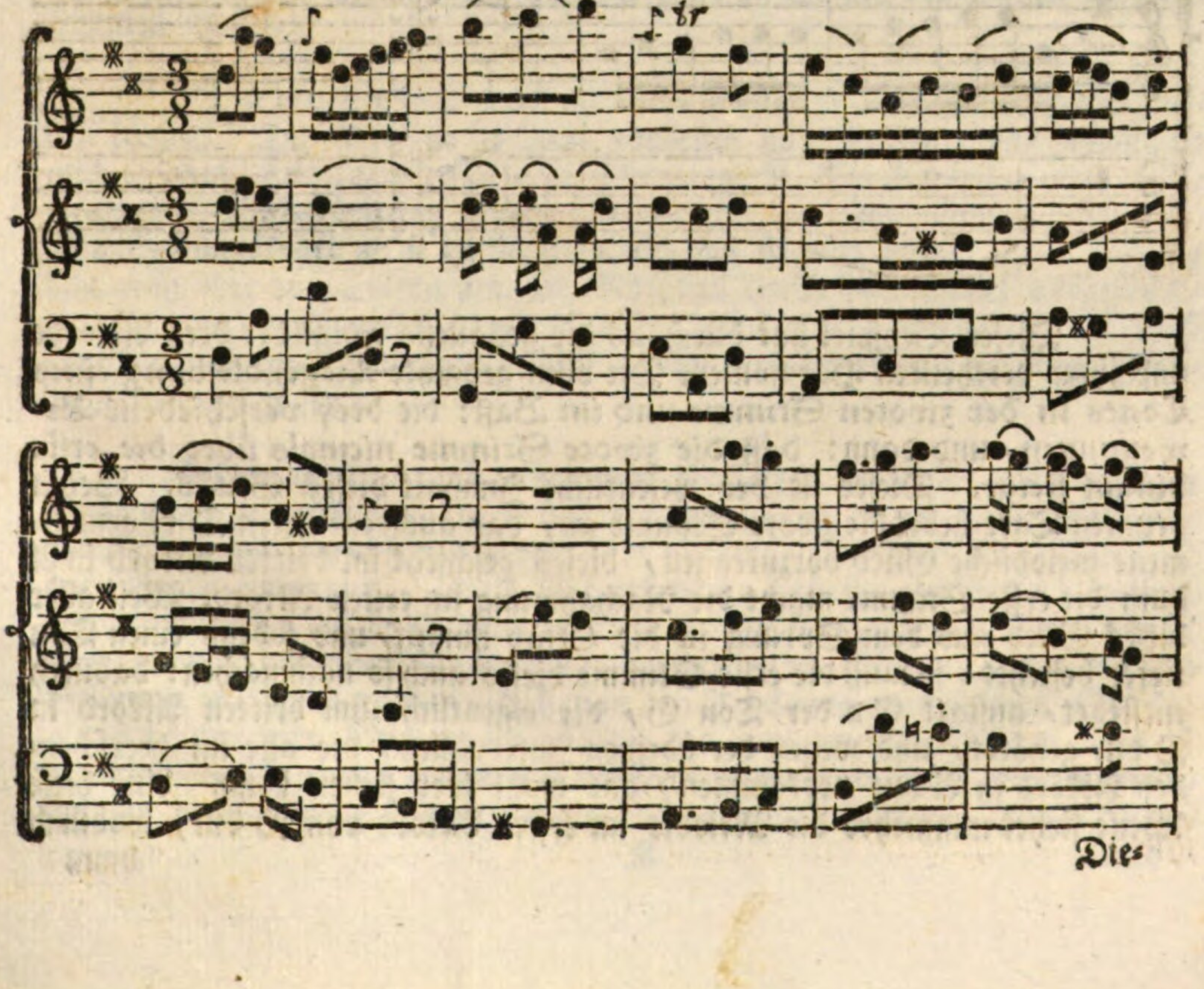
Dieſes Beyſpiel verbindet ſchon mehrere Kunſt mit der Natur als das vorhergehende: doch bleibt die Melodie der erſten Stimme noch allezeit in ihrem Rang, ohne daß die zwote Stimme ſie darinn ſtöhret, oder ihren Platz einzunehmen trachtet. Die Harmonie iſt größtentheils nach der Ordnung der drey Hauptakkorde eingerichtet. Keine fremde Auflöſungen ſtehen auch nicht hier. Einige retardirende Töne ſind an deren Stelle angebracht worden. Gleich im erſten Takte retardiren D und H aus dem dritten Akkord, indem ſie auf der Grundnote des herrſchenden Akkords liegen bleiben, wodurch dann der Quartnonenakkord entſpringet. Weil aber der Baß in ſeine Terz E gehet, anſtatt daß er ſollte auf die Auflöſung der Non warten; ſo geſchiehet dieſe Auflöſung nunmehr auf der Sexte, nämlich E iſt im Baß, und A in der Mittelſtimme. Zu Anfang des zweyten Takts gehet der Baß einen halben Ton höher, wodurch die Harmonie der falſchen

Kadenz entſtehet. Auf dieſe folget der zweyte Akkord, und ſo nach der Ordnung weiter. Im Baß erſcheint eine Achttheilspauſe, worauf das vorhergehende E wieder kömmt, und ſo gar beym Anfang des dritten Takts retardiret, welches das C in der zwoten Stimme auch mitmachet, unerachtet das F in der Oberſtimme den zweyten Akkord anweiſet. Der Ton D kömmt nach, und bleibt bey der Harmonie des dritten Akkords abermal liegen, welches ſogar auch beym Eintrit der Harmonie des erſten Akkords geſchiehet. Hier wird er durch den rechtmäßigen Baß C verdränget. Die Retardation geſchieht nun in der Oberſtimme. Der rechtmäßige Ton beym Eintrit des vierten Takts wäre H, als die Sext des zweyten Akkords: das vorhergegangene C bleibt aber liegen, und wird zum Vorſchlag: hieran nimmt hingegen der Baß keinen Theil, ſondern richtet ſich nach dem vorgeſagten H und ſeiner Rangordnung: die zwote Stimme macht es auch nach, indem ſie das A als die Quint des zweyten Akkords angiebt. Nun ſollte der Baß liegen bleiben, da die Harmonie des dritten Akkords nachfolget: weil aber zwiſchen D und E noch ein halber Ton ſtehet; ſo läßt man auch dieſen Ton D𝄪 mit durchgehen, um die Harmonie etwas fremder dadurch zu machen, weil ohnehin zwey Enden, nämlich in der Oberſtimme A und darauf G𝄪, und im Baß D𝄪 und darnach E eine gute Wirkung hervor bringen. Die in beyden Oberſtimmen beliebte Pauſe giebt dem Baß Gelegenheit, eine Bewegung durch die Intervallen des dritten Akkords zu machen, welches kleine melodiſche Glied ſodann von der Oberſtimme in den Intervallen des erſten Akkords nachgemacht wird. Die Aehnlichkeit dieſes Akkords mit dem dritten Akkord in D moll verurſachet, daß die zwote Stimme dieſes melodiſche Glied im erſten Akkord in D moll nachahmet. Und dieſe abermalige Gleichheit mit dem dritten Akkord in G dur macht, daß das melodiſche Glied in beyden Stimmen fortgeführet werden kann, bis die erſte Stimme es nach dem erſten Akkord in F dur, allein durch die Transpoſition, um eine Terz tiefer herunter, in den dritten Akkord in A moll einleitet. Hier übernimmt es der Baß wieder, und die zwote Stimme wiederholt es im erſten Akkord. Der Baß macht es noch einmal nach, und zwar im erſten Akkord in D moll. Nach dieſem läßt es die Oberſtimme im erſten Akkord in G dur hören. Die Aehnlichkeit dieſes Akkords mit dem dritten Akkord in C dur verurſacht, daß die Harmonie dieſes Akkords nachfolgen kann. Und durch die Aehnlichkeit dieſes Satzes mit dem dritten Akkord in D moll geſchieht es, daß dieſer Akkord nachkömmt. Auf dieſen erſcheinet ſein herrſchender Akkord, und dann der dritte Akkord von E moll, der deswegen hier vortreten darf, weil der nachkommende dritte Akkord in A moll einige Aehnlichkeit mit dem herrſchenden Akkord von E moll beſitzet. Nach der Ordnung kömmt anjetzo der erſte Akkord, deſſen A und C nochmals gehört werden, wozu aber der Baß F an=

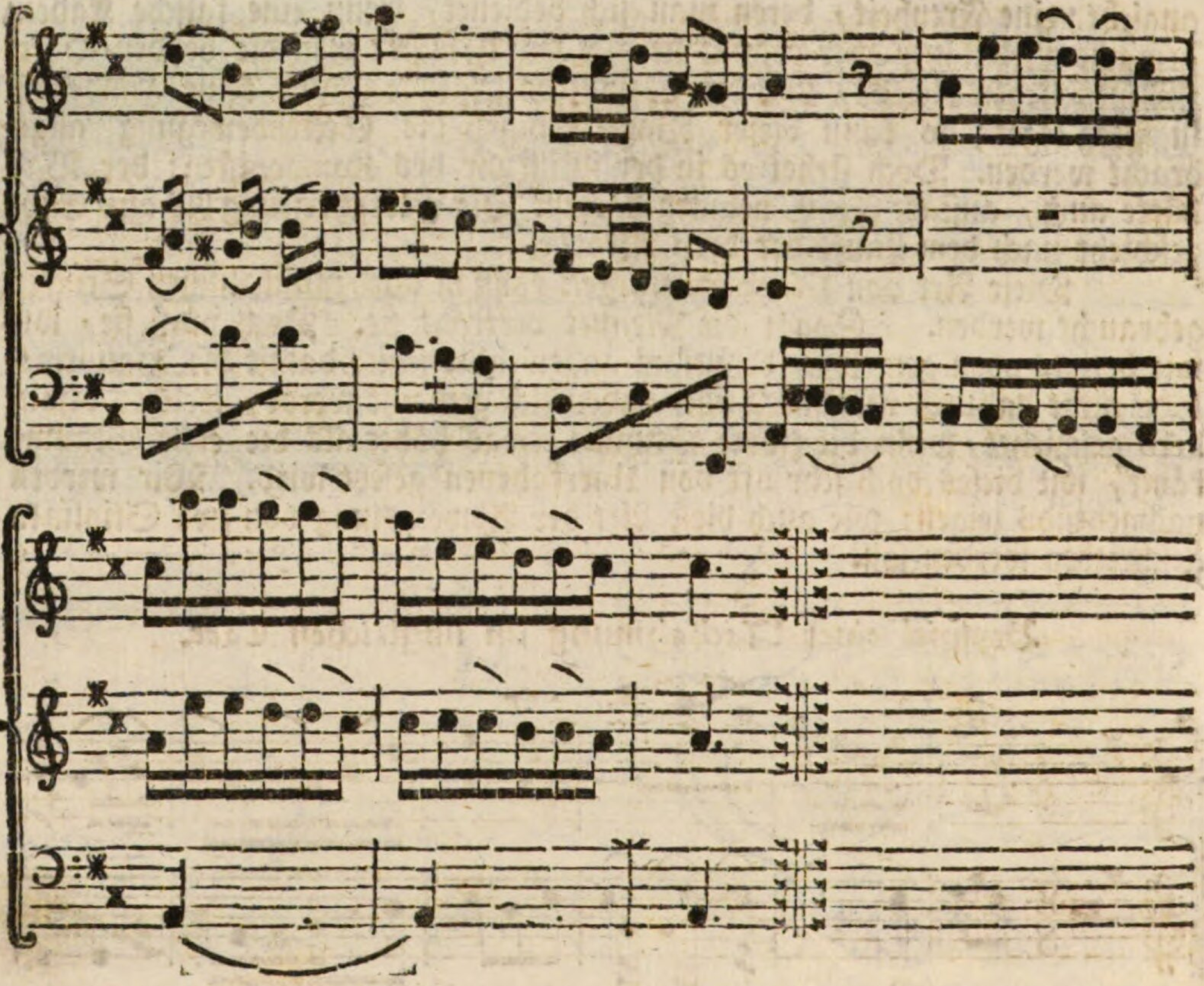
angiebt: eine Freyheit, deren man ſich bedienet, wenn eine falſche Kadenz gemacht wird: hier aber kömmt ſie aus der Urſache: weil die beyden Oberſtimmen liegen bleiben, und die dazwiſchen liegende Pauſe keine Hinderniß in Weg leget; ſo kann dieſer Baß F durch die Seitenbewegung angebracht werden. Doch ſtehet es in der Willkühr des Komponiſten: der Baß hätte auch, anſtatt F, C nehmen dürfen. Die Fortſchreitung bis ans Ende geſchieht nach dem Laufe der drey Akkorde.

Dieſe Art von Nachahmungen kann in allen muſikaliſchen Stücken gebraucht werden. Sogar die Menuet verträgt ſie. Doch muß ſie, wie wir bereits oben gemeldet, behutſam angewendet ſeyn, damit die Hauptmelodie nicht dadurch verdunkelt oder undeutlich gemacht werde, welches beſonders geſchiehet, wenn die zwote Stimme etwas höher als die erſte Stimme käme, wie dieſes doch ſehr oft von Unerfahrnen geſetzt wird. Wir werden nachgehends zeigen: wie auch dieſe Art der Abwechslung von zwo Stimmen geſchrieben werden ſoll.

Beyſpiel einer Nachahmung im ungleichen Takt.



Die-



Dieſes Beyſpiel hat durchaus die genaueſte Folge der drey Akkorde und ihrer vertheilten Harmonien. Die oben gedachte Liegenbleibung eines Tones in der zwoten Stimme und im Baß: die drey verſchiedene Bewegungen, und dann: daß die zwote Stimme niemals über die erſte hinauf ſteige. Dieſes iſt der weſentliche Innhalt dieſes Stücks. Beym neunten Takt hebet die zwote Stimme an, das aus dem erſten Takt genommene melodiſche Glied vorzutragen, dieſes geſchieht im dritten Akkord in A dur: die erſte Stimme macht die Nachahmung im erſten Akkord. Weil aber dieſes Glied aus dem Sprung in die Oktav hinauf, und ſodenn einen Ton tiefer beſtehet: ſo muß die erſte Stimme dieſes auch ſo nachmachen: dadurch entſtehet, anſtatt G✕ der Ton G, der eigentlich zum dritten Akkord in D dur gehöret, und wegen der übrigen Intervallen, die alle im herrſchenden Akkord in A dur vorkommen, gar wohl hier ſtehen kann. Auf dieſe Weiſe ſtehet nunmehro die Melodie im erſten Akkord von D dur, wodurch

dann

dann dem Baß Gelegenheit gemacht wird, dieſes melodiſche Glied in dieſer Tonart nachzuahmen, welcher Akkord hingegen wieder ein doppeltes Anſehen, wie ſein Vorgänger erhält, indem er hier den herrſchenden Akkord in D dur vorſtellet, ſogleich aber auch wegen dem dabey vorkommenden C, die Intervallen des dritten Akkords in G dur zeiget. Wirklich folgt auch der erſte Akkord in G dur nach, oder vielmehr ſeine erſte Umwendung. Die abermalige Aehnlichkeit dieſes Akkords mit der Harmonie des zweyten Akkords in D dur vermittelt es, daß auch wieder der dritte Akkord in dieſer Tonart nachfolget. Und da auf dieſen der erſte Akkord nach dem natürlichen Lauf kommen muß; ſo kann nachgehends der im Baß ſtehende Grundton D liegen bleiben, und die Harmonie des dritten Akkords in A dur über ſich nehmen, welches auch hier geſchiehet. Nun geht es nach der Ordnung in die Kadenz: die darauf folgende Pauſe giebt Gelegenheit, daß der Baß eine laufende Paſſage macht, die nachgehends von den andern Stimmen nachgeahmt und bis ans Ende geführt wird, wobey keine Kadenz mehr vorkömmt, weil die vom Baß vorgetragene Paſſagen aus den Intervallen des erſten Akkords ſind genommen worden, daher haben die beyden andern Stimmen auch keine andre Töne nehmen können, wenn ſie anders zum Schluß des ganzen Stückes kommen wollen.

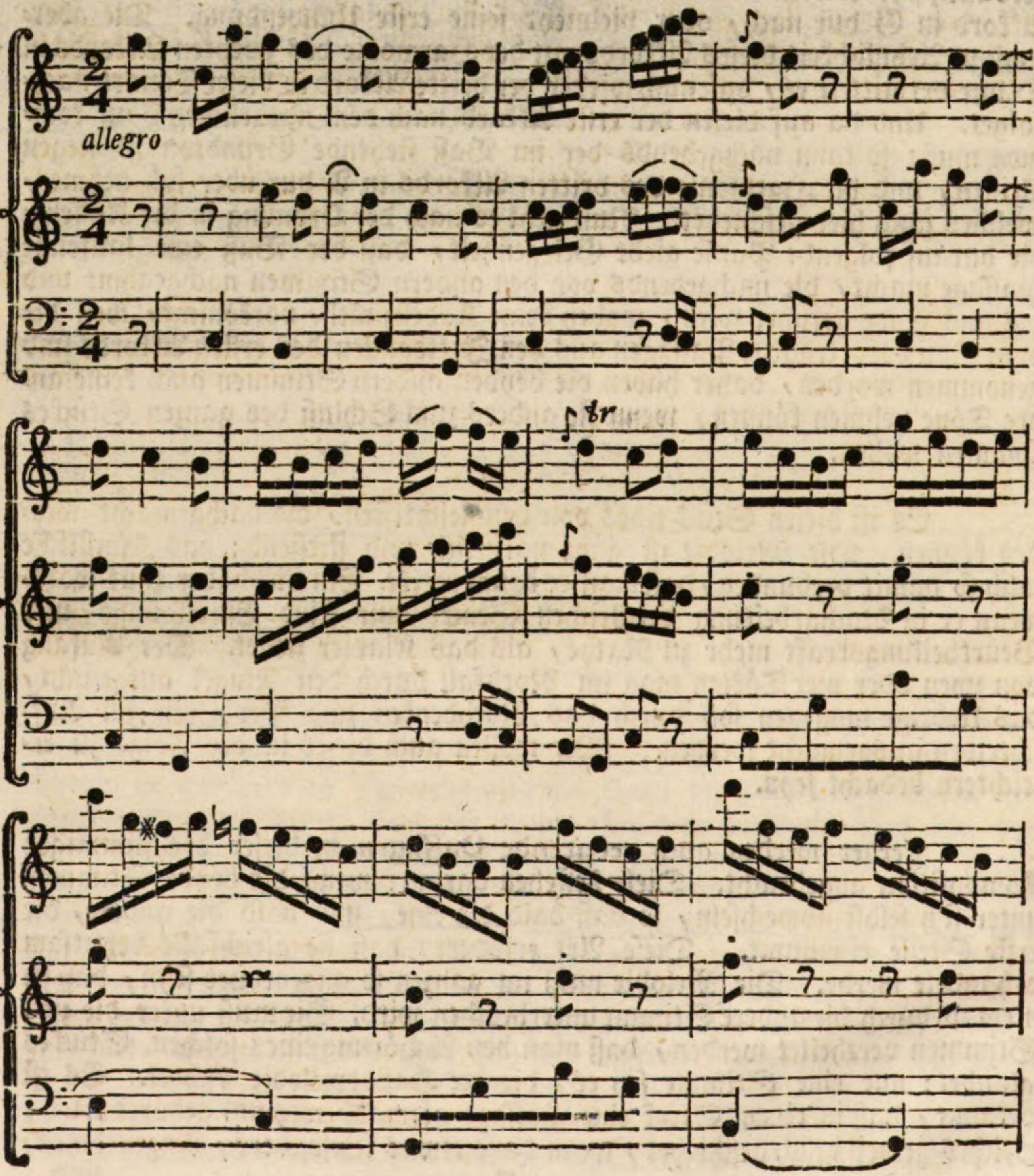
Es iſt dieſes Stück eines von den leichteſten, die nachgemacht werden können. Die Melodie iſt ganz natürlich und fließend: das Künſtliche auch ſo damit verbunden, daß man es kaum merkt. Ein Liebhaber thut wohl, wenn er in Nacharbeitung dergleichen Stücke nur ſeine Einbildungs- und Beurtheilungskraft mehr zu Rathe, als das Klavier ziehet. Der Anfang von zwey oder vier Täkten mag im Nothfall durch den Flügel aufgeſucht, das Uebrige hingegen ſoll durch das Nachdenken und Probieren im Aufſchreiben ausgemacht werden. Wir wollen auch dieſes in der Folge zu erleichtern bedacht ſeyn.

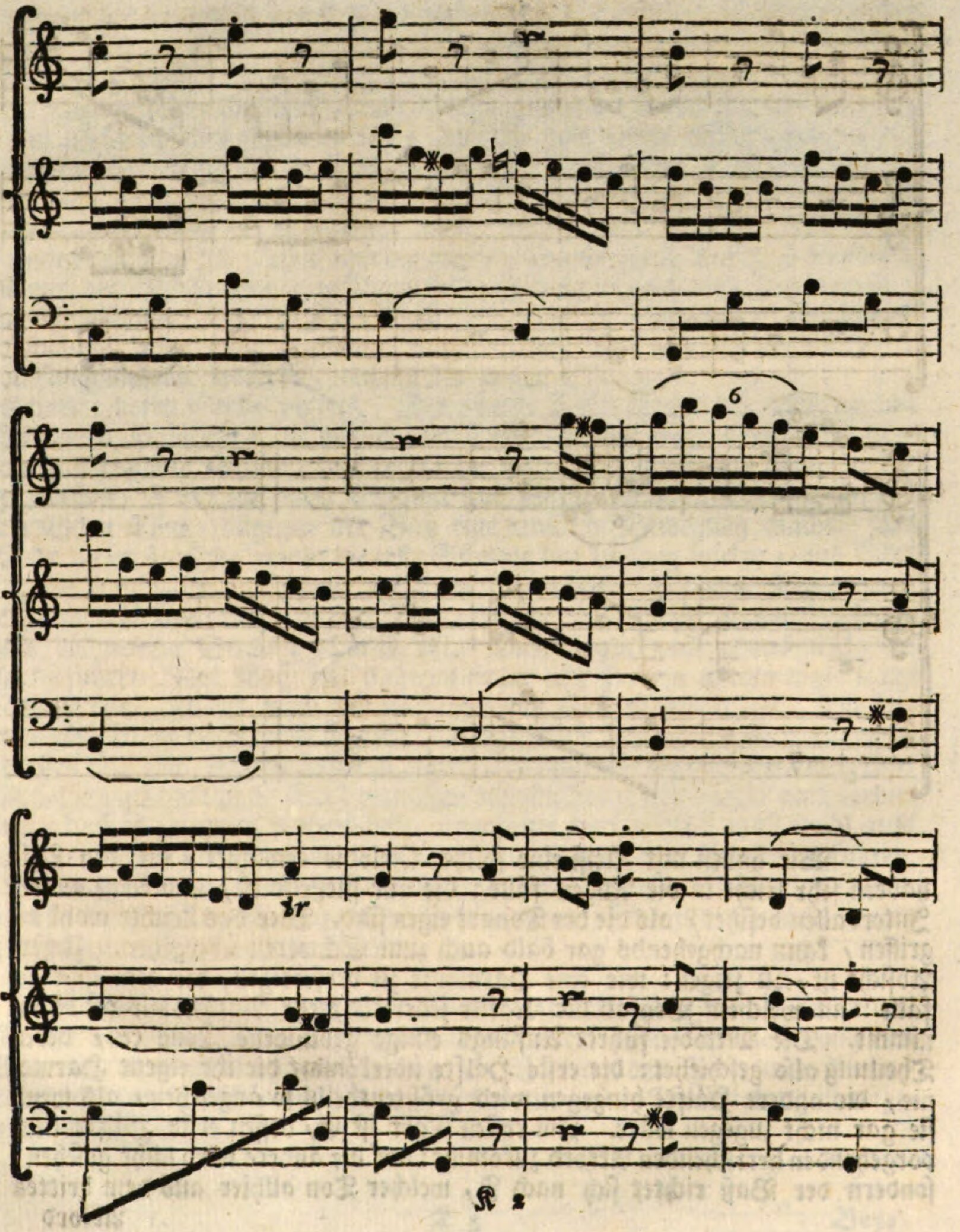
Ferner werden auch certirende Paſſagen in dieſer dreyſtimmigen Kompoſition angebracht. Dieſe beſtehen darinn: wenn die beyde Stimmen unter ſich ſelbſt abwechſeln, ſo daß bald die eine, und bald die andere, die erſte Stelle einnimmt. Dieſe Art erfodert, daß ſie gleichfalls behutſam behandelt werde. Die Melodie muß im ganzen ſo angeordnet ſeyn, daß ſie niemals durch die andere Stimme unterbrochen wird. Sie muß unter die zwo Stimmen vertheilet werden, daß man bey Anhörung eines ſolchen Stückes glaubet: nur eine Stimme ſey es, die die Hauptmelodie führet. Es iſt bekannt, daß in einem Stück eine Paſſage oftmals zweymal gehöret wird, welches gemeiniglich geſchiehet, wenn dieſe etwas Beſonders, Angenehmes,

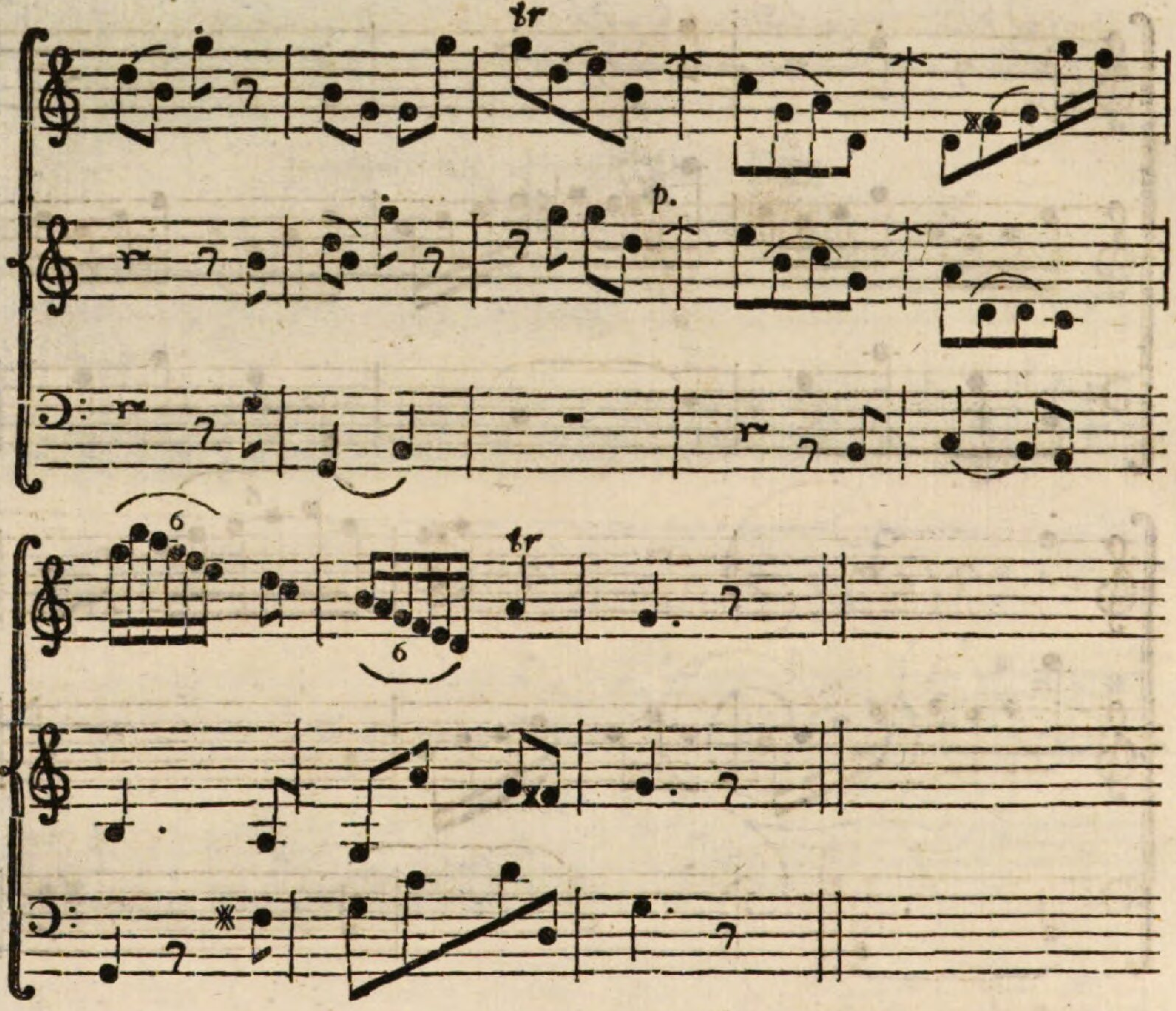
 und

und Singendes beſitzet: oder aber, ſie führet das Brillante. Auch in dieſem Falle höret man es gedoppelt gerne. Die Wiederholung iſt es demnach, woraus dieſe Art ihren Urſprung ziehet.

Beyſpiel mit certirenden Paſſagen.







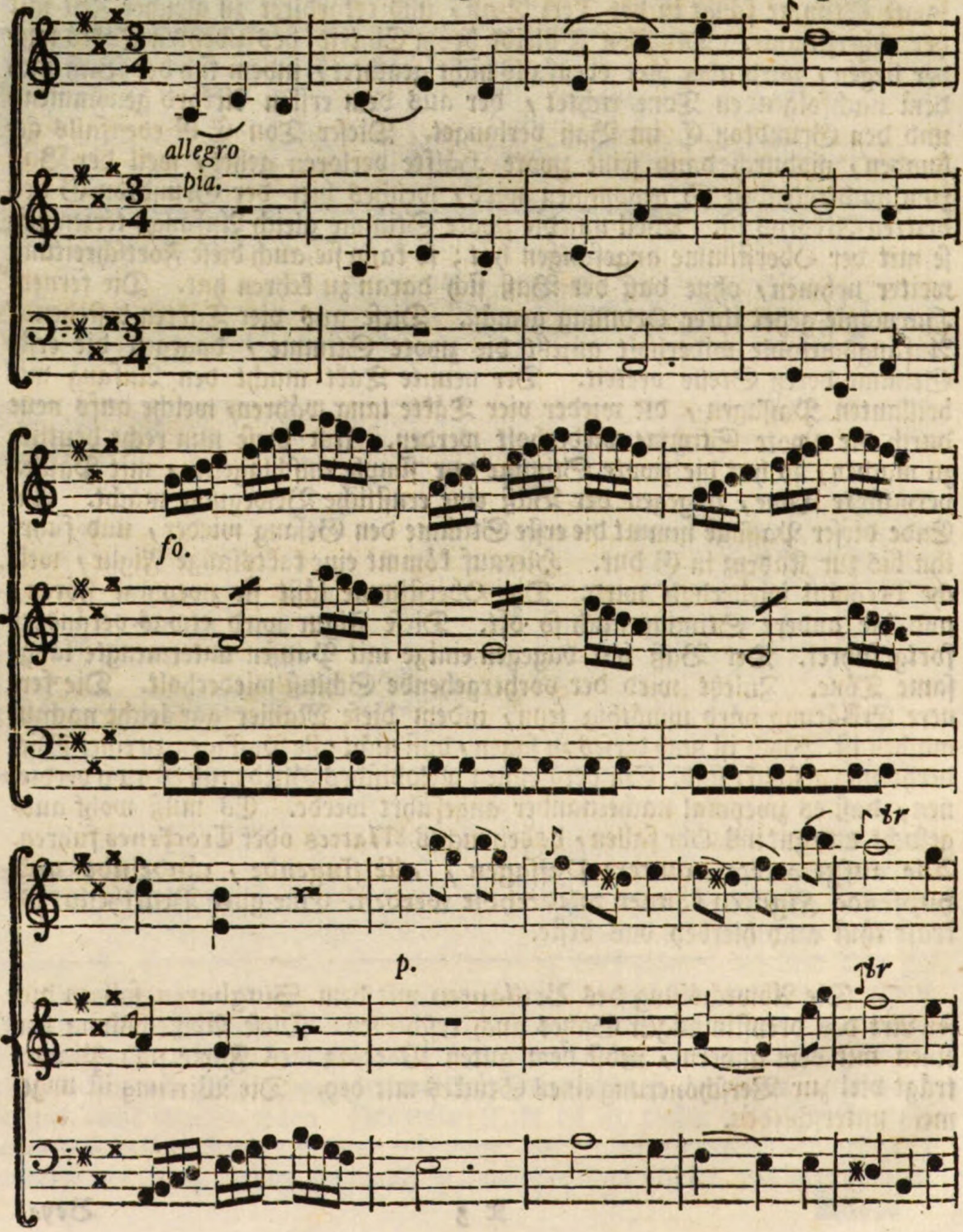
Wir haben mit Fleiß eine ſolche Melodie erwählet, die den Liebhabern ſehr leicht in die Augen fällt: die nur fließend iſt, und keine andere Intervallen beſitzet, als die der Tonart eigen ſind. Wer das Leichte wohl begriffen, kann nachgehends gar bald auch zum Schweren übergehen. Unſere Abſicht iſt, zu zeigen: wie eine Harmonie zu verfertigen, die dem Ohr gefällt: an welchem Beyfall die Natur jederzeit mehr Antheil als die Kunſt nimmt. Die Melodie führet Anfangs einige gebundene Töne ein, deren Theilung alſo geſchiehet: die erſte Hälfte überkömmt die ihr eigene Harmonie, die andere Hälfte hingegen wird größtentheils ſo angeſehen, als wenn ſie gar nicht zugegen wäre. Im erſten Takt iſt G, deſſen erſte Hälfte dem vorgehenden herrſchenden Akkord zukömmt: auf die andere wird nicht geſehen, ſondern der Baß richtet ſich nach F, welcher Ton allhier aus dem dritten

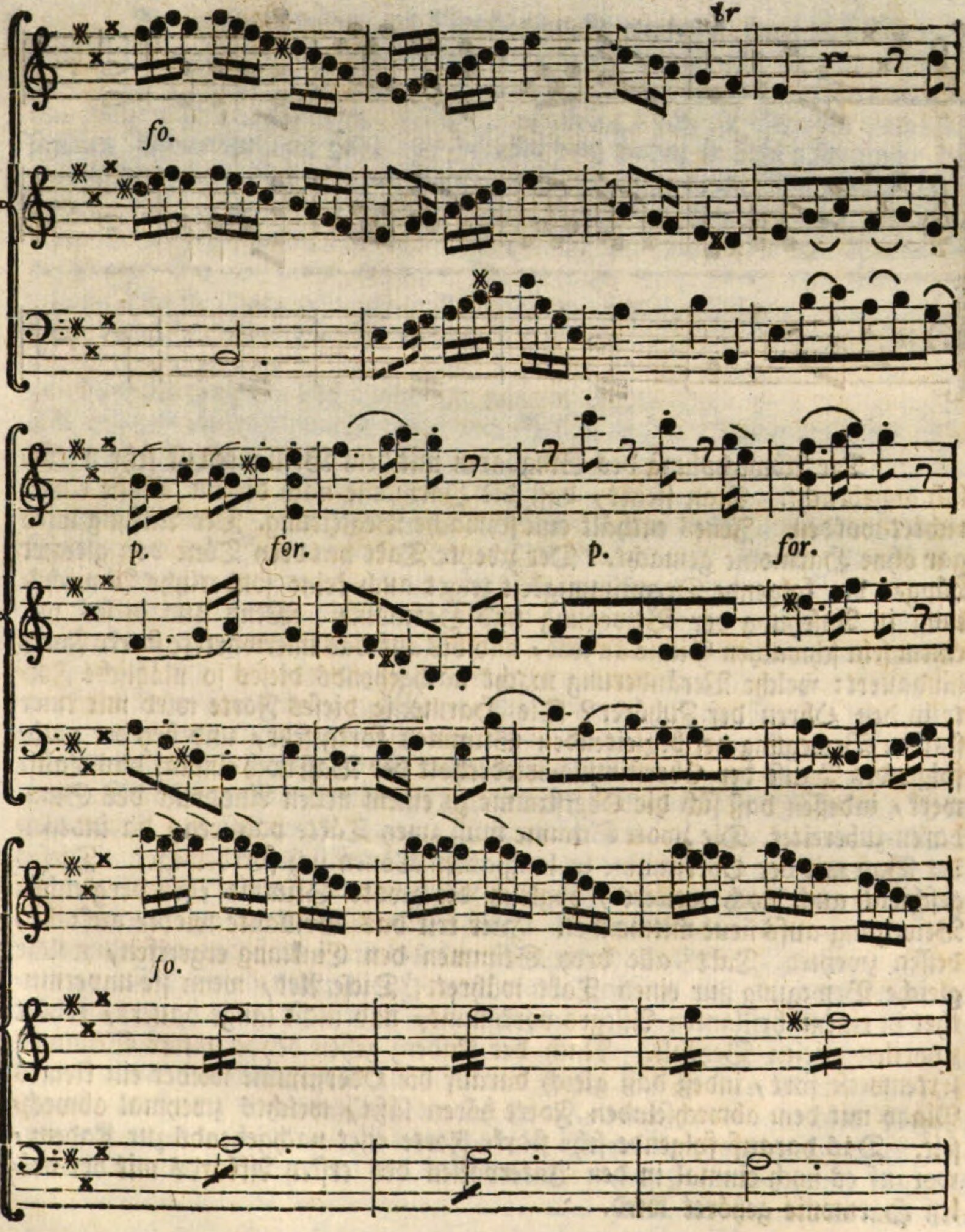
Akkord

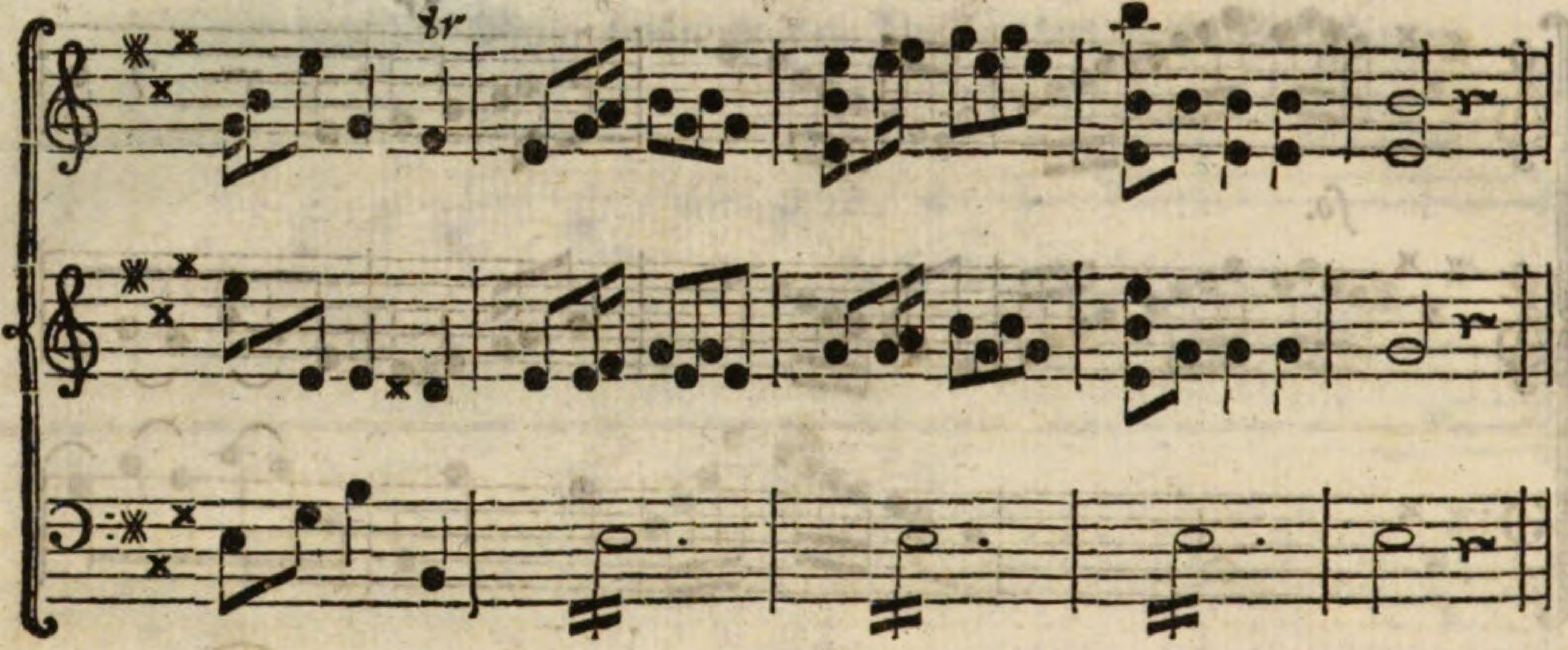
Akkord genommen iſt, weil gleich wieder der erſte Akkord nachfolget. Die zwote Stimme fängt in der Terz E an, und retardiret zu gleicher Zeit mit der Oberſtimme. Der Ton F bleibt beym Eintrit des zweyten Takts wieder liegen, wird aber hier ebenfalls nicht geachtet, indem ſich der Baß nach dem nachfolgenden Tone richtet, der aus dem erſten Akkord genommen, und den Grundton C im Baß verlanget. Dieſer Ton C iſt ebenfalls gebunden, wodurch dann ſeine zwote Hälfte verloren gehet, weil der Baß zum nachtretenden D genommen wird, welches hier der Grundton G des dritten Akkords iſt. Weil nun die zwote Stimme gleich Anfangs terzenweiſe mit der Oberſtimme angefangen hat; ſo kann ſie auch dieſe Fortſchreitung weiter nehmen, ohne daß der Baß ſich daran zu kehren hat. Die fernere Harmonie gehet ihrer Ordnung gemäß. Dieſe aus vier Täkten beſtehende Anfangsmelodie widerholt anjezt die zwote Stimme, dagegen die erſte Stimme deren Stelle vertrit. Der neunte Takt macht den Anfang mit brillanten Paſſagen, die wieder vier Täkte lang währen, welche aufs neue durch die zwote Stimme wiederholt werden. Um dieſe nun recht deutlich zu machen, ſo hat die zwote Stimme nur ſimple anſchlagende, mit Pauſen vermiſchte Töne, dagegen der Baß eine ernſtliche Bewegung macht. Am Ende dieſer Paſſage nimmt die erſte Stimme den Geſang wieder, und führt ihn bis zur Kadenz in G dur. Hierauf kömmt eine taktslange Figur, welche dreymal wiederholt wird. Die Oberſtimme läßt ſie zweymal hören, und die andere Stimme auch ſo oft. Dieſe Figur wird etwas verändert fortgeführet. Der Baß hat dagegen einige mit Pauſen untermengte langſame Töne. Zuletzt wird der vorhergehende Schluß wiederholt. Die fernere Erklärung wird unnöthig ſeyn, indem dieſe Manier gar leicht nachzumachen iſt. Doch iſt noch dieſes zu ſagen, daß nicht alle Paſſagen zu einer Wiederholung geſchickt ſind. Ein dergleichen melodiſches Glied muß es auch verdienen, daß es zweymal nacheinander angeführt werde. Es muß wohl ausgeſucht und gut ins Ohr fallen, dabey nichts **Mattes** oder **Trockenes** führen. **Alle aufgeweckte muntere Paſſagen, alle ſingende, tändelnde und hüpfende Figuren können wiederholt werden.** Eine gute Beurtheilungskraft thut auch hierbey das beſte.

Die Abwechslung des **Brillanten** mit dem **Singbaren** ſoll in dieſer Art des dreyſtimmigen Satzes auch erſcheinen. Dieſe Abwechslung des einen mit dem andern, nebſt dem guten Vortrag des Forte und Piano, trägt viel zur Verſchönerung eines Stückes mit bey. Die Wirkung iſt ungemein unterſchieden.

Beyſpiel mit der Abwechslung des Brillanten und Singbaren.




tr
fo.
p.
for.
p.
for.
fo.



Die Abwechslung des Singbaren mit dem Brillanten iſt ſehr natürlich angebracht. Man ſiehet, daß die Harmonie nach dieſem Maße eingerichtet worden. Jenes enthält eine ſchwache Begleitung. Der Anfang wird gar ohne Harmonie gemacht. Der zweyte Takt hat drey Töne von gleicher Länge: die folgende Dreyſtimmigkeit zeiget auch keine ſonderliche Abwechslung in Anſehung der Bewegung und Harmonie. Wenn nun dieſes mit einem ſehr ſchwachen Piano anhebt, und bis auf das unerwartete ſtarke Forte hindauert: welche Veränderung macht nachgehends dieſes ſo plötzliche Forte in den Ohren der Zuhörer? Die Harmonie dieſes Forte wird mit einer ſtarken Bewegung der begleitenden Stimmen fortgeſetzt, und bey der nachfolgenden Pauſe der Oberſtimme, wiederholt der Baß noch einmal das Laufwerk, indeſſen daß ſich die Oberſtimme zu einem neuen Ausdruck des Singbaren zubereitet. Die zwote Stimme muß zwey Täkte pauſiren, da indeſſen der Baß mit der Oberſtimme in langſamen Tönen ſich fortbeweget. Dieſes geſchieht auch noch weiters, obgleich die zwote Stimme eben dergleichen Bewegung aufs neue mitmachet. Hier trit das Brillante wieder auf: bey deſſen zweyten Takt alle drey Stimmen den Einklang ergreifen, welche gleiche Bewegung nur einen Takt währet. Dieſe Art, wenn ſie unvermuthet in einem brillanten Allegro vorkömmt, und nicht lange dauert, erhält zuweilen vielen Beyfall. Nach der Kadenz gehen beyde untere Stimmen ſextenweiſe fort, indeß daß gleich darauf die Oberſtimme wieder ein kleines Piano mit dem abwechſelnden Forte hören läßt, welches zweymal abwechſelt. Das darauf folgende ſehr ſtarke Forte eilet nachgehends zur Kadenz, worauf es noch einmal in den Intervallen des erſten Akkords mit der vollen Harmonie gehöret wird.

In

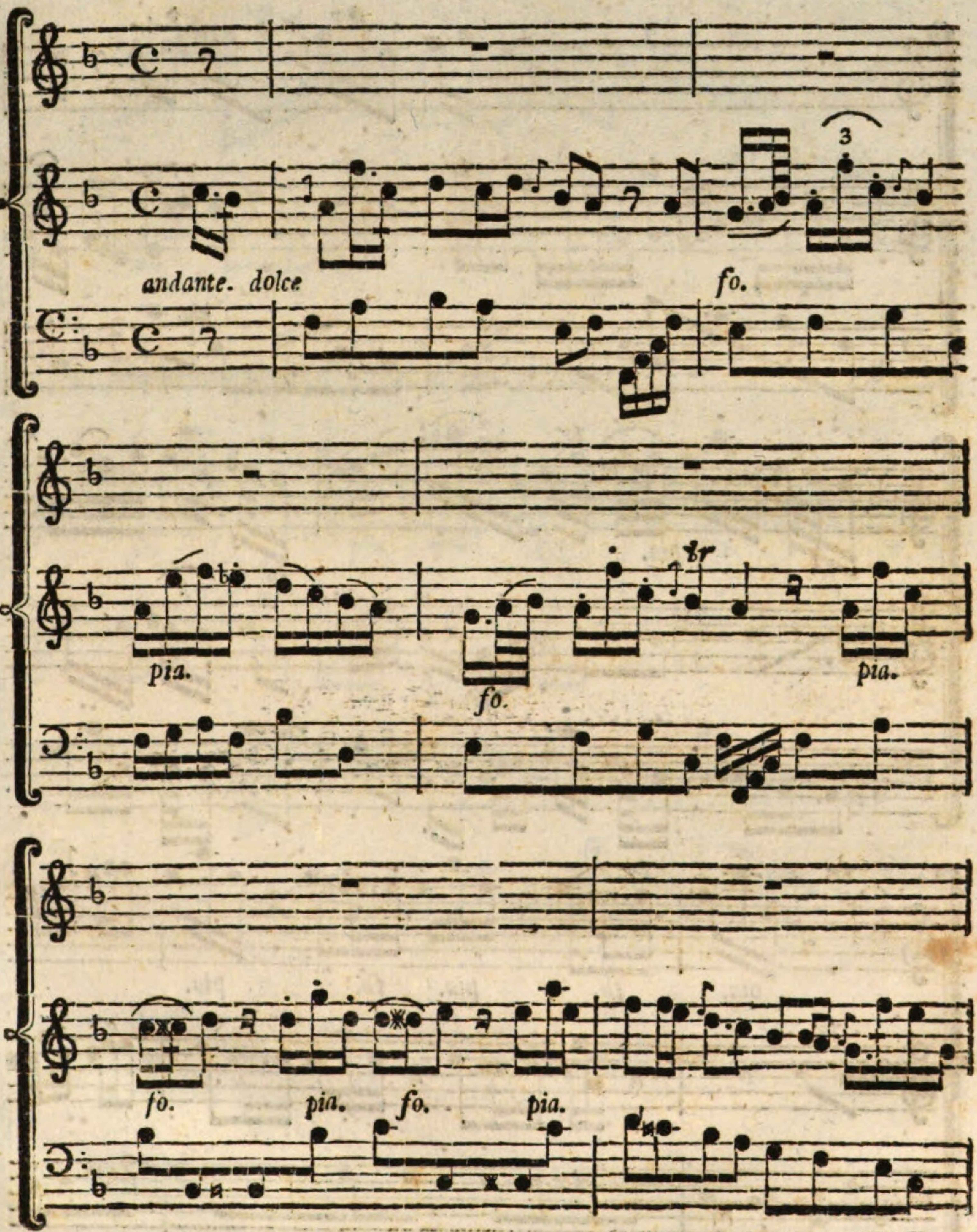
In großen Partien, als Sinphonien, Koncerten ꝛc. kann dieſe Abwechslung des Singbaren mit dem Brillanten ſehr gut angebracht werden. Auch in Operarien wird ſie gar oft mit vielem Beyfall gehöret. Das Ohr liebet ohnehin das Neue und Unerwartete; mithin iſt es nöthig, daß die Melodie auch ihren ſchönen Zuſammenhang habe: ſie ſoll aber doch dabey ſo beſchaffen ſeyn, daß man nicht von einer angehörten Paſſage auf die andere noch nicht gehörte ſchließen könne. Und eben ſo iſt es auch bey der Harmonie. Hier muß die vielfältige Abwechslung und das Unerwartete angebracht werden. Noch ein Kennzeichen der zwoten Art der dreyſtimmigen Kompoſition iſt: wenn *ein Stück die ſchöne Simmetrie, oder gute Eintheilung der Hauptmelodie aufweiſet.* Desgleichen: *wenn die Harmonie auch hier und da, theils ſchwach, theils ſtark gehöret wird.* Daß jenes mit zu den Regeln der Erfindung der Melodie gehöre: dieſes werden wir an ſeinem Orte zu beweiſen ſuchen. *Die überall aufgeſuchte Regeln des Schönen der Natur in allen Künſten und Wiſſenſchaften, in Sprachen und in der Schreibart: dieſe ſind auch größtentheils in der Muſik gefunden worden.* Eine Wiſſenſchaft bietet der andern die Hand. Gewiß iſt es, dieſe Regeln, welche aus dem Uebereinſtimmenden der ſchönen und reizenden Natur geſchöpft und angewendt worden, ſind ſo allgemein, daß man ſie auch von andern Wiſſenſchaften entlehnen, und in der Muſik gebrauchen kann. Worinn beſteht die Simmetrie bey der Baukunſt? In den ſchönen Verhältniſſen der verſchiedenen Größen der Theile, aus welchen ein Gebäude zuſammen geſetzet iſt. Dieſe proportionirliche Eintheilung gefällt. Auch der unwiſſende Bauer wird es loben, wenn er gleich nicht weiß, was dieſe Schönheit verurſacht. Hingegen iſt ein ſichtbarer Fehler da; ſo wird er von Jedermann wieder getadelt werden. Die ſchöne Simmetrie trifft man heutigestages in der Malerey, Bildhauerkunſt, Tanzkunſt, Poeſie, Schreibkunſt ꝛc. ꝛc. an, in welchen ſie allezeit das Schöne und Bildende hervorbringt. Dieſes iſt es, was wir auch in der Muſik kennen; wovon unſere Vorfahrer insgeſammt ſehr wenig wußten. Viele glaubten: man müſſe ſeinen Gedanken den freyen Lauf laſſen, und nicht ehe aufhören, als bis der Gedanke das Stück ſchließe.

Die Eintheilung der Hauptmelodie beſtehet alſo darinne: daß *die Einſchnitte, Ruheſtellen und Kadenzen ꝛc. aus einer gleichen Anzahl Täkte zuſammengeſetzt ſeyn ſollen. Zum Beyſpiel: ein Einſchnitt kann zwey oder vier Täkte enthalten: eine Figur bis an die Ruheſtelle, 2, 4, 6, auch 8: eine Paſſage bis an die Kadenz, oder an den Schluß mag auch eine beliebige gleiche Anzahl Täkte überkommen.* Daß, *wo eine brillante Paſſage im erſten Theile iſt hingeſetzet worden, ſie auch im zweyten Theile vorkommen ſoll:* und ſo iſt es gleichfalls mit dem Singbaren beſchaffen. *Keine Paſſage darf im erſten Theil erſcheinen, die*

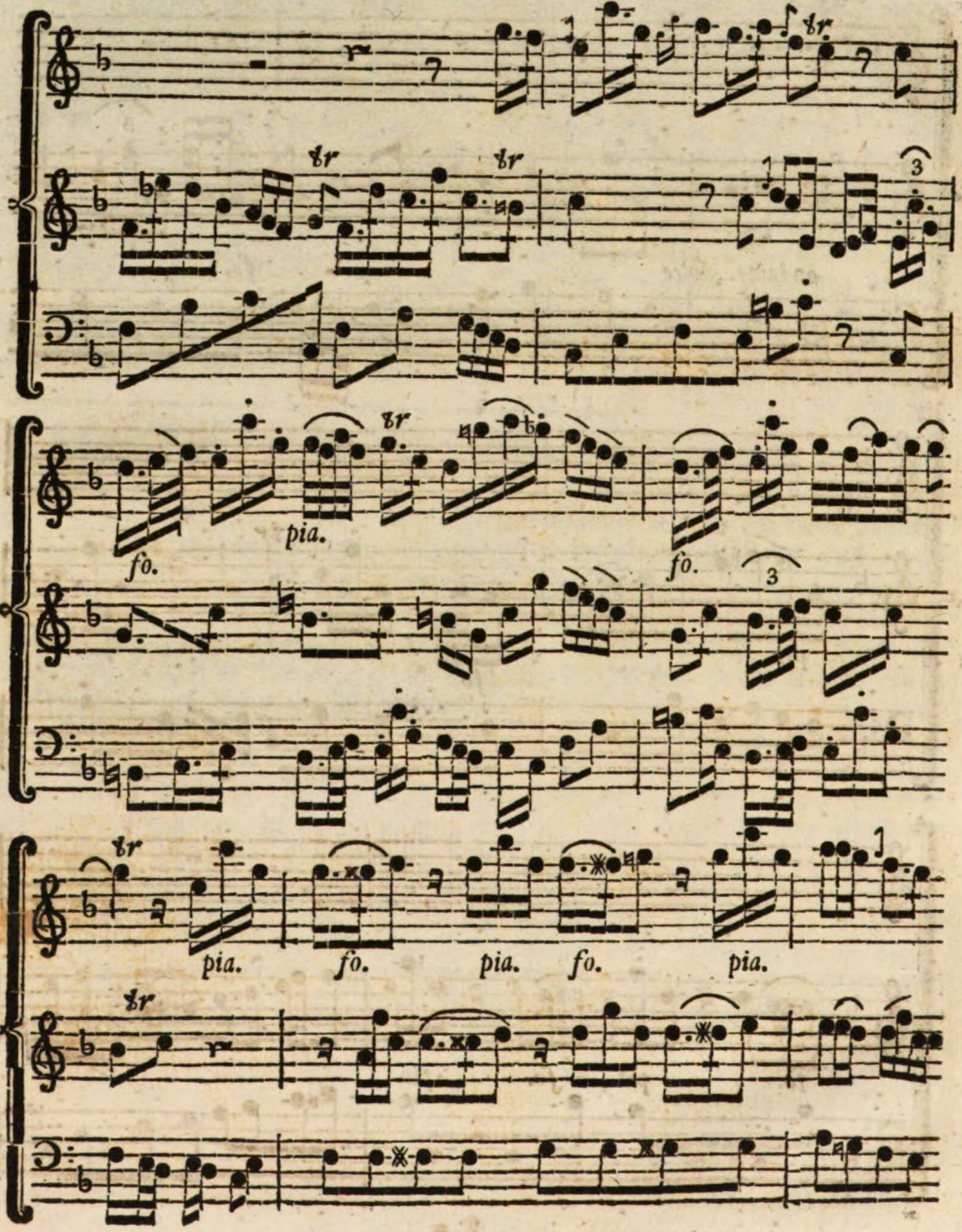
 nicht

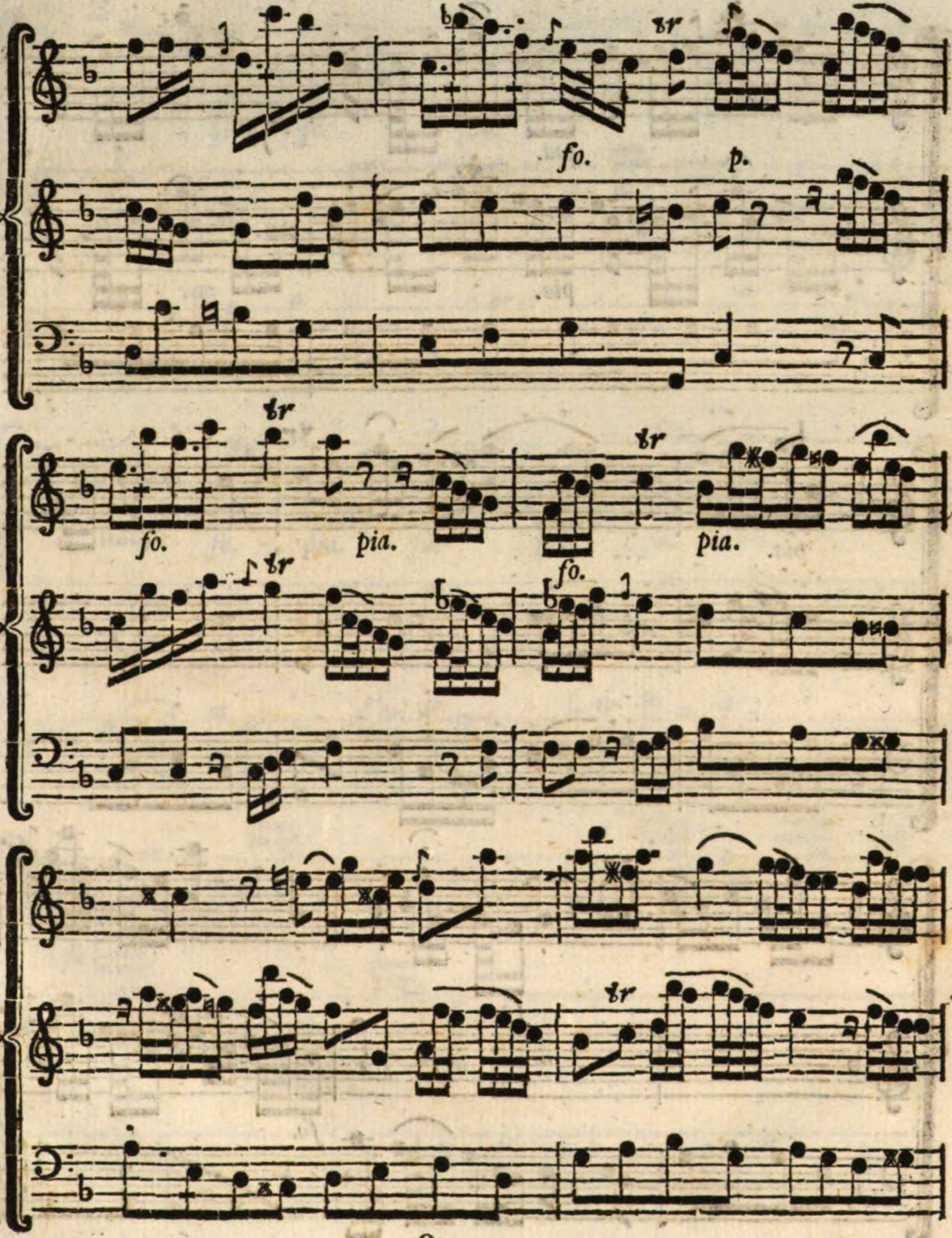
nicht auch im zweyten, obgleich in eine andre Tonart verſetzet, angebracht werde. Soll aber ein Gedanke nicht in beyden Theilen gehört werden, ſo iſt es allzeit beſſer, er komme erſt im zweyten Theil vor, doch muß er dennoch daſelbſt wiederholt werden. Eine Paſſage, die nur ein einzigesmal vorkömmt, iſt ſehr ſelten gut. Die Wiederholung beſtättigt ſie auch in ihrem Platz. Wollte man ſie aber nicht gerne zweymal hören laſſen, ſo darf ſie das anderemal nur variiret werden, welches das Ohr ſich doch als etwas Angenehmes merket. Ueberhaupt muß das ganze muſikaliſche Stück in gewiſſe Hauptttheile, und dieſe wieder in kleinere Nebentheile oder Glieder zerlegt werden können, wenn es anders eine gute Wirkung hervorbringen ſoll. Das Ab- und Zunehmen der Harmonie gehöret noch hieher. Auch hier muß die Veränderung reichlich geſpüret werden. Dem Ohr gefällt nicht immer die volle Harmonie: ſie muß auch in der dreyſtimmigen Setzkunſt eine Abwechslung zeigen, da zuweilen zwo Stimmen, ja gar der Einklang: und dann wieder die dreyſtimmige Sätze gehört werden. Da gilt die Ueberlegung! welche Töne ſollen ausbleiben? Wir halten vor überflüßig, auch hierinne Beyſpiele zu geben, da die vorhergehenden meiſtentheils dieſe Abwechslung der Harmonie, als auch die Eintheilung der Melodie beſitzen.

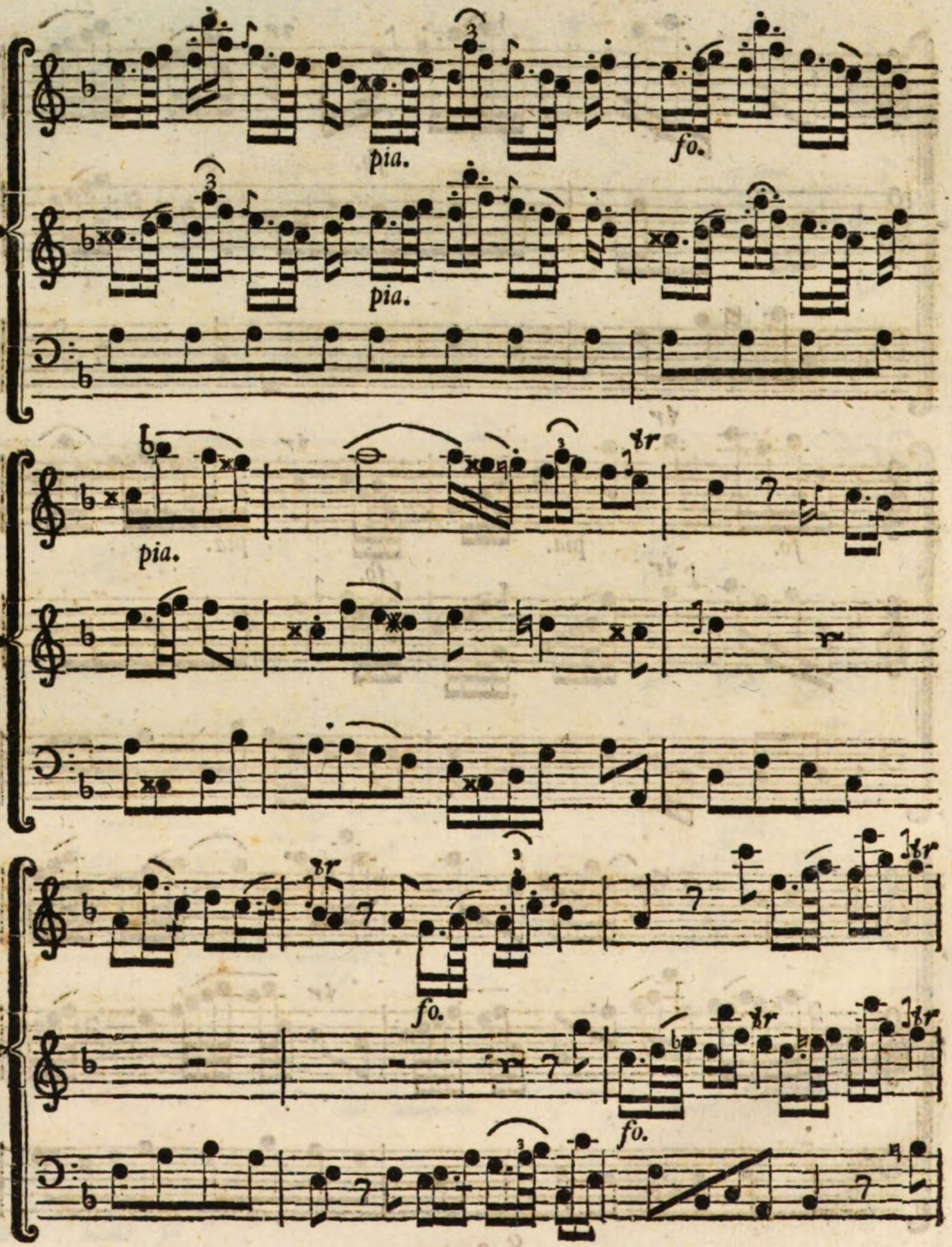
Bey der dreyſtimmigen künſtlichen Kompoſition geſchiehts auch, daß gar oft der Grundbaß verändert werden muß, damit die zwote Stimme deſto ſchönere Bindungen ~~Bedingungen~~, Nachahmungen oder Gegenmelodien anſtellen könne. Um dieſes zu bewerkſtelligen, wird zuweilen eine Pauſe im Baß geſetzt. Ein Gleiches geſchieht auch mit der zwoten, ja gar mit der erſten Stimme, wenn dieſe mit jener certiret, und das Amt einer zwoten Stimme übernimmt. Beyde müſſen, dann auch dem Baß zu gefallen, geändert werden; beſonders, wenn dieſer dadurch einen beſſern Geſang erhalten kann. Alles dieſes geſchieht beſonders in den ſogenannten Sonaten atre, worinne alle drey Stimmen gut ſingen ſollen, und wo auch vielmals der Baß ein melodiſches Glied der Oberſtimme unterhält, damit er nicht beſtändig in ſeiner Ernſthaftigkeit, und mit langſamen Tönen einhertrete, wie wir dieſes alles ſchon angezeigt haben. Natur und Kunſt muß miteinander vereinigt ſeyn, wenn etwas dem gröſten Haufen gefallen ſoll. Den Beſchluß dieſer Abhandlung ſoll noch ein ausgearbeitetes Beyſpiel machen, in welchem wir alles dasjenige, was bisher durch einzelne Beyſpiele iſt gezeigt worden, wiederholen wollen.

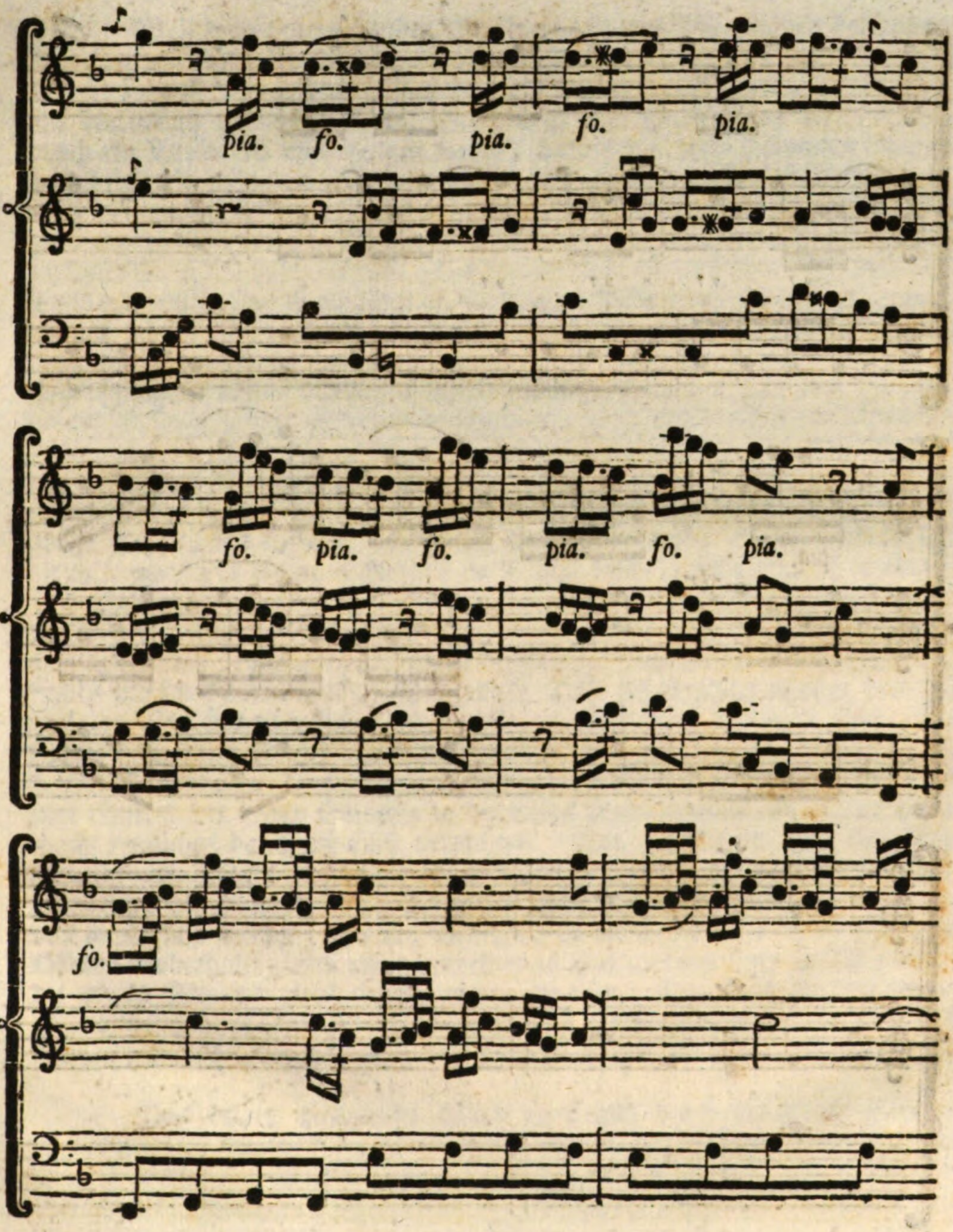


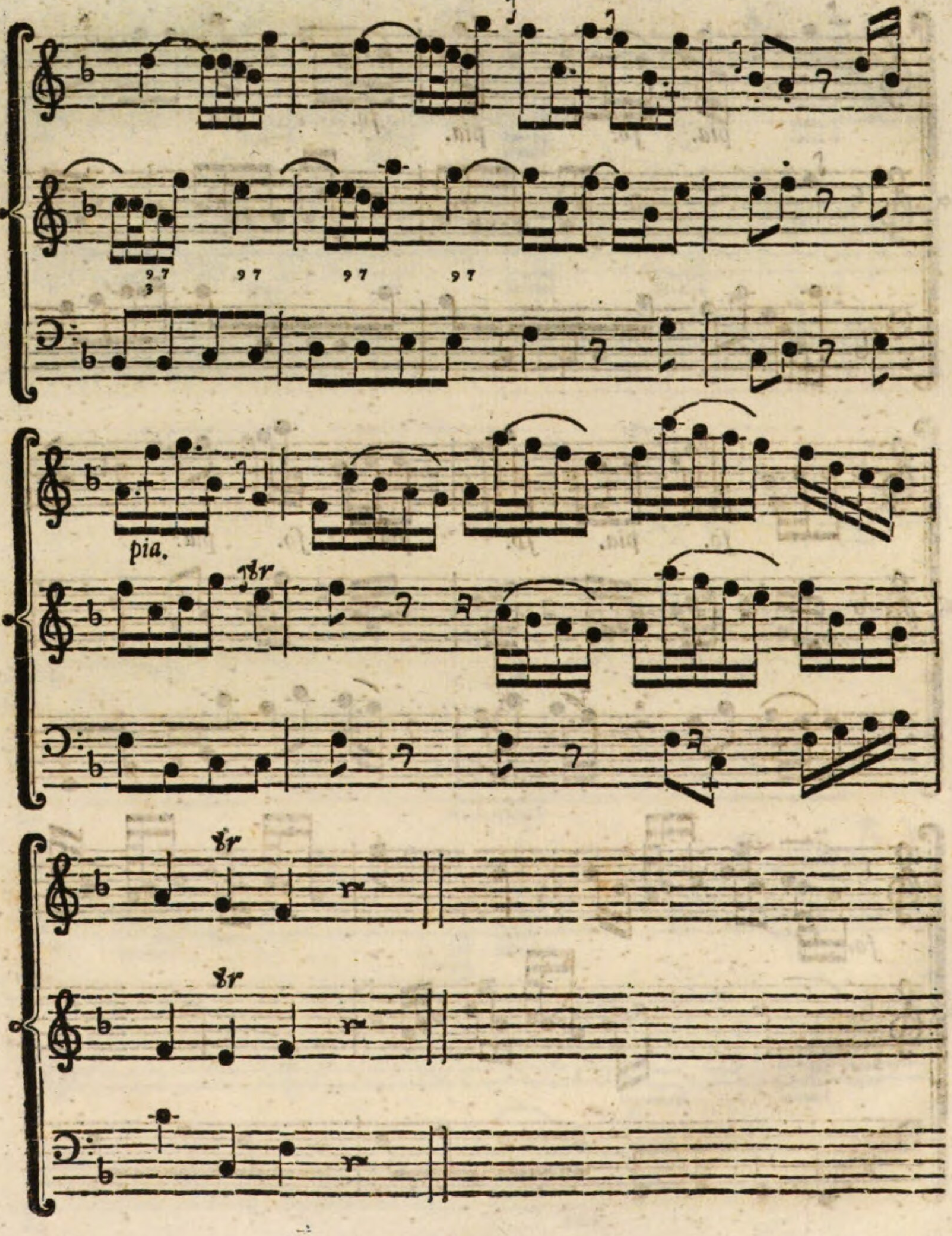
andante. dolce
fo.
pia.
fo.
tr
pia.
fo.
pia.
fo.
pia.


tr
tr
tr
3
tr
fo.
pia.
fo.
3
tr
pia.
fo.
pia.
fo.
pia.
tr


fo.
p.
fo.
pia.
pia.
fo.


pia.
fo.
pia.
pia.
tr
tr
fo.
tr
tr
tr
fo.


pia. fo. pia. fo. pia.
fo. pia. fo. pia. fo. pia.
fo.


pia.
tr
tr
tr

Weil die vorhergehenden Beyſpiele alle aus Allegroſätzen beſtunden; ſo haben wir hier ein langſames Tempo erwählet. Dieſes Stück wird in der Ausübung nicht unangenehm ſeyn, obgleich dabey nur auf die praktiſche Anleitung geſehen worden. Hierbey iſt aber zu erinnern, daß der Baß durch ein Violoncell vorgetragen werde, damit die drey Stimmen durchgehends eine Gleichheit in Anſehung der kurzen melodiſchen Glieder überkommen: welche Gleichheit auf dem Flügel nicht zu erhalten iſt. Bogenſtriche, Schleifungen, und ein ſogenanntes Forzando ꝛc. laſſen ſich am beſten durch ein Violoncell ausdrücken. Die zwote Stimme hebet die Melodie an, und führet ſie, in Geſellſchaft des ernſthaften Baſſes, bis in den ſechſten Takt fort. Der Hauptinnhalt des ganzen Stückes wird in dieſer Anfangsmelodie vorgetragen. Wir finden darinn eine Vermiſchung von fremden x und ♭, die, beſonders die x, als Vorſchläge gebraucht werden: indeſſen machen ſie das Fremde und Unerwartete aus, da die Anfangstonart in dieſem kurzen Vortrag in drey verſchiedene Tonarten ausweichet, die aber, wegen ihrer Kürze, der Haupttonart gar nicht ſchädlich werden. Im zweyten Takt weichet die Melodie in die Tonart B dur aus; allein da der dritte Akkord in dieſer Tonart mit dem erſten in F dur eine große Aehnlichkeit enthält: auch ſelbſt der nachfolgende B dur Akkord dergleichen mit dem zweyten Akkord in F dur beſitzet, und ſogleich wieder in dieſe Tonart weichet; ſo wird die Melodie durch dieſen ſehr kurzen Uebergang verſchönert, und das Ohr höret etwas Fremdes, das aber auch den Augenblick wieder verſchwindet. Eben dergleichen geſchwinde Durchbrechungen finden ſich im vierten Takt. Der ſechſte Takt zeiget ſchon wieder den Zurückweg. Im ſiebenten ſtellet ſich das E b noch einmal dar, wozu obige angeführte Gleichheit, zweyer Akkorden Anlaß giebt. Nun wird eine förmliche Kadenz in F gemacht: die Melodie weichet aber gleich wieder aus, indem ſie ſich zum Eintrit der erſten Stimme in der erſten Ausweichung von F dur gefaſt macht, welches der Baß auch verrichtet. Die Harmonie trit itzo dreyſtimmig auf. Das, aus der erſten Hälfte des folgenden Takts genommene, melodiſche Glied wird durch die zwote Stimme, gleichſam, als käme es von ungefehr, vorher geſpielet; nun wird es durch die erſte Stimme in der Oktave wiederholet, und zwar erſcheinet es hier an derjenigen Stelle, wo es die zwote Stimme gleich Anfangs vorgetragen. Der Baß wiederholet es ganz unvermuthet, da der Anfangsbaß es nicht gethan. Auch die zwote Stimme nimmt Theil daran.

Das dritte melodiſche Glied wird nun durch die zwote Stimme nachgeahmet, dagegen der Baß ſeinen obigen ernſthaften Gang fortſetzet. Die Vereinigung geſchiehet beym Eintrit des eilften Takts, wo dieſe beyde Stimmen bis zur Kadenz miteinander gehen. Anitzo führet die Oberſtimme ein

ſehr kurzes, nur aus fünf geſchwinden Tönen beſtehendes Glied ein, welches gleich darauf von der zwoten Stimme nachgemacht wird, wobey beyde Stimmen es terzenweiſe wiederholen, und zu einem kurzen Einſchnitte führen, da es die zwote Stimme aufs neue ergreift, und zwar nunmehr im dritten Akkord in B dur; die erſte Stimme trit an die Stelle der zwoten, und beyde ſtellen die nämliche Wiederholung durch Terzen an. Noch einmal wird dieſes melodiſche Glied, mit einer geringen Veränderung von beyden Stimmen nacheinander vorgetragen, worauf es vermiſcht, bis zum Eingang des zweyten melodiſchen Gliedes, fortgeführet wird. Dieſes erſcheint nunmehr in der Tonart D moll, und wird von beyden Oberſtimmen wechſelsweiſe durch Terzen dreymal wiederholet, dabey der Baß die Seitenbewegung macht, und nicht, wie oben im ſiebenten Takt, verfährt, allwo er dieſes melodiſche Glied auch nachgeahmet hat. Die Oberſtimme läßt einige langſame Töne hören, die wieder Gelegenheit zur Nachahmung verſchaffen, dabey zwey kromatiſche Akkorde entſtehen, deren erſterer der unter A moll gehörige übermäßige Sexten Akkord iſt, welcher hier wegen einiger Gleichheit in den dritten Akkord in D moll gehet: der zweyte kromatiſche Akkord iſt der, unter E moll gehörige übermäßige Sextenakkord, der aber hier in die Harmonie des dritten Akkords von A moll weichet: der herrſchende Akkord folget nicht, ſondern es iſt der dritte Akkord in D moll: worauf die förmliche Kadenz in dieſer Tonart erfolget. Nun trit das Anfangsthema wieder auf: das zweyte Glied wird durch den Baß wiederholet, durch die zwote Stimme abgenommen, und noch einmal durch die Oberſtimme angebracht. Das dritte melodiſche Glied wird in denjenigen Tönen aufs neue vorgetragen, und zwar anitzo durch die erſte Stimme, welche doch die zwote Stimme im zehnten Takt hatte: dagegen führet nun die zwote Stimme dieſes melodiſche Glied eine Quinte tiefer, und wiederholet es. Der Baß nimmt im folgenden Takt die Nachahmung eines Theiles dieſes Gliedes vor, welches aber doch etwas verändert erſcheinen muß, weil die Oberſtimmen auch geſchwinde Töne dagegen hören laſſen. Das zweyte melodiſche Glied kömmt noch einmal herfür, und zwar ſo, wie es in D moll ausgezieret war: dieſes wird einigemale unter Abwechslung der zwoen Oberſtimmen wiederholet, worauf dann das im zwölften Takt vorkommende ſehr kurze Glied, zu Formirung des Schluſſes, auftrit, und zwar unter Vorherliegung des erſten Tons, woran ſich aber der Baß nicht kehret, ſondern auf die Note der erſten Stimme ſiehet. Und da auch dieſer Ton nachgehends liegen bleibt; ſo wiederfährt ihm das nämliche Schickſal: der Baß richtet ſich nach dem Ton in der zwoten Stimme. Dieſe Abwechslung der liegenbleibenden Töne in beyden Stimmen wird noch einigemale fortgeſetzt, wobey der Baß nach der geſagten Weiſe verfährt. Soll dieſes durch Ziffern ausgedrückt werden;

ſo

ſo muß die None, Oktave und Septime neben einander in zwo Baßnoten eingetheilet werden, wovon die erſtere zwo Ziffern nebeneinander überkömmt. Nun erſcheinet die falſche Kadenz, weil der dritte Akkord dieſer Tonart hier ſtehet, wobey die Septime gehöret wird, und die widrige oder Gegenbewegung auch da iſt, worauf eine Pauſe durch alle drey Stimmen, zur Vorbereitung der förmlichen Kadenz gemacht wird. Dieſe Generalpauſen dienen auch vielmals der Melodie und Harmonie, wenn ſie ganz unerwartet angebracht werden. Der Zuhörer ſtutzt gleichſam darüber, und wird aufs neue dadurch begierig gemacht, den Fortgang zu vernehmen. Die förmliche Kadenz wird gehört, gleich darauf aber noch etlichemale das letztere ganz kurze melodiſche Glied wiederholt, wobey die Nachahmung der zwoten Stimme durch Sexten und Terzen nicht uneben ausfällt. Nun eilen alle drey Stimmen mit gleich geſchwinden Schritten zur Schlußkadenz.

Wir hoffen nunmehro die dreyſtimmige Kompoſition ſo abgehandelt zu haben, daß ein jeder Liebhaber damit zufrieden ſeyn könne. Wenigſtens iſt ſie unſers Wiſſens noch niemals ſo deutlich, obgleich auch ſo weitläufig erkläret worden. Ein Liebhaber kann nach dieſer Beſchreibung wiſſen, unter welche Klaſſe eine jede dreyſtimmige Partie gehöret, und ob ſie dieſe Eigenſchaften beſitzet, die hier ſind angewieſen worden. Wer die Geduld hat, gleich von Anfang einer jeden Abhandlung, nach beygeſetzten Beyſpielen zu arbeiten: nach denen aufeinander folgenden Akkorden eines jeden Beyſpiels ſelbſt eigene Proben und Nachahmungen zu verfertigen, und ſo ſtuffenweiſe bis ans Ende einer ſolchen Abhandlung fortzufahren, dem verſprechen wir, daß er in der Kenntniß der Kompoſition, ſowohl nach der Theorie als Praxis, weit kommen werde. Ein jeder kann dieſe Wahrheit erfahren. Auch die mittelmäßige Genies werden doch ſo viel lernen, daß ſie damit zu frieden ſeyn können.

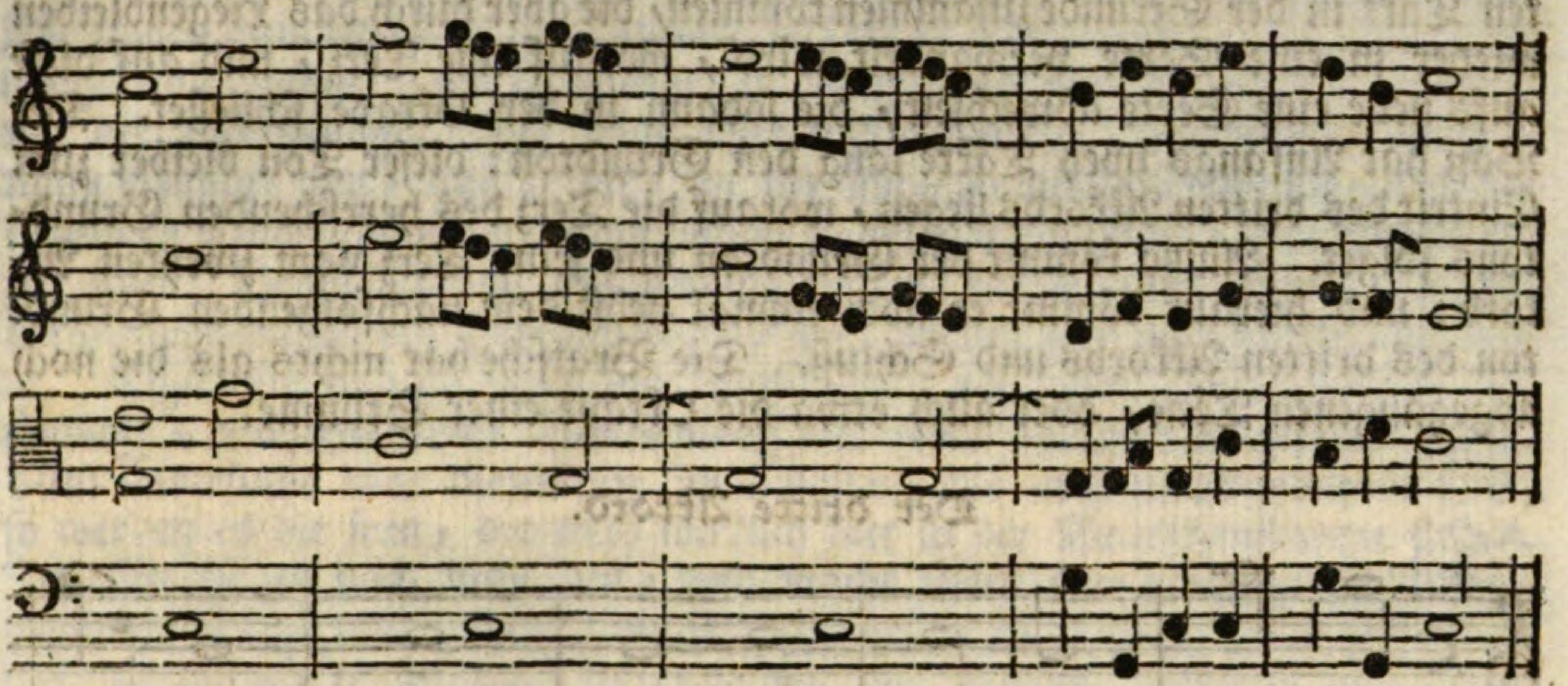
Fünftes Hauptſtück.

Von der vierſtimmigen Kompoſition.

Die vorhergehende Abhandlung iſt der Grund von dieſer. Alles kann hier angewendet werden, was daſelbſt iſt vorgetragen worden. Ja, man kann beynahe ſagen: die vierſtimmige Kompoſition iſt die leichteſte von allen andern: in ſofern, als die vier Stimmen nicht unter ſich koncerti-

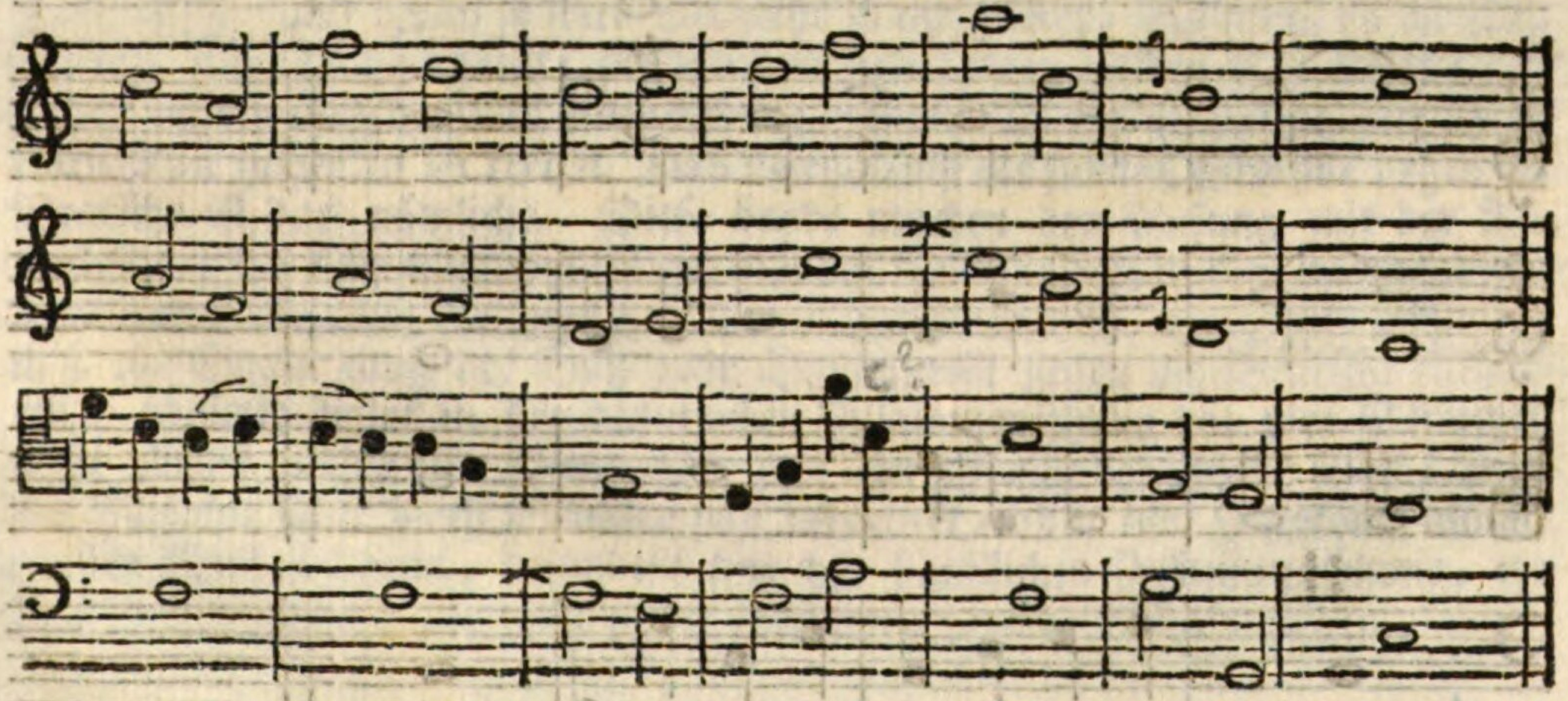
ren, ſondern nur als ſimple vier Stimmen betrachtet werden ſollen. Die Kenntniß der drey Hauptakkorde, ihrer Ordnung, der drey Bewegungen, der Retardation, und der Verwandtſchaft der Tonarten ſind hier das Weſentlichſte. Bey einem künſtlichen zwo- oder dreyſtimmigen Stücke iſt alles dieſes, und noch weit mehrers in Acht zu nehmen. Es kömmt hier nur auf die gute Austheilung der Stimmen an, wobey beſonders in Acht zu nehmen: daß die beyden äußerſten Stimmen, nämlich die Oberſtimme und der Baß, keine unregelmäßige Harmonie führen. Die Mittelſtimmen können ehe noch Quinten und Oktaven dulden. Daß die andern beyden Stimmen ihre rechtmäßige Stelle einnehmen: beſonders, die Bratſche ſoll ihren angewieſenen Platz behaupten, wo ſie bald als eine Mittelſtimme, und bald, als ein hoher Baß erſcheinet. Bey dieſer Stimme iſt auch noch in Acht zu nehmen, Daß ſie niemals über die erſte Stimme ſteige, damit die Hauptmelodie nicht dadurch verändert werde. Und da ſie, mit den Violinen, im Einklang geſtimmet iſt; ſo iſt vorhergehendes ganz leicht zu begreifen, warum ſie ſich nicht über die erſte Stimme erheben ſoll. Wir haben dieſe Fehler auch in Partituren geſchickter Leute angetroffen. Das Beſte aber iſt: daß die Bratſche bey den meiſten Muſiken am ſchwächſten beſetzt iſt, wo dann freylich ein ſolcher Fehler der Höherſetzung nicht ſo ſtark geſpüret wird. Indeſſen erfodert die Natur dieſes Inſtruments, daß es allezeit tiefer als die Violinen gehe. Nur alsdenn iſt es erlaubt, wenn es mit den andern Stimmen koncertirend eingeführet wird. Welche Intervallen nun ſoll die Bratſche eigentlich haben? Es ſind diejenigen, die noch übrig bleiben, wenn drey Stimmen bereits geſetzt ſind. Im erſten Akkord iſt es gemeiniglich die Oktave des Baſſes. Iſt hingegen der dritte Akkord vorausgegangen; in dieſem Falle kann es auch die Quinte G ſeyn. Die andern beyden Akkorde ſind von Natur vierſtimmig, mithin wird nur das vorhergeſagte in Acht genommen. Die dreyſtimmigen Sätze müſſen zuerſt ausgeſchrieben ſeyn, nämlich die zwo Oberſtimmen und der Baß: was ſodann noch übrig bleibet, überkömmt die Bratſche. Dieſes iſt aber nur von der vierſtimmigen Setzkunſt, ohne Abwechslung der Stärke und Schwäche der Harmonie, zu verſtehen: nicht aber von der künſtlichen Zuſammenfügung ſo vieler Stimmen. Wir werden von beyden Arten einige Beyſpiele geben. Den Anfängern zu gefallen, wollen wir wieder den Anfang mit Erklärung und Zerlegung eines jeden Akkords machen.

Verſchiedene Arten des vierſtimmigen Satzes im erſten Akkord.



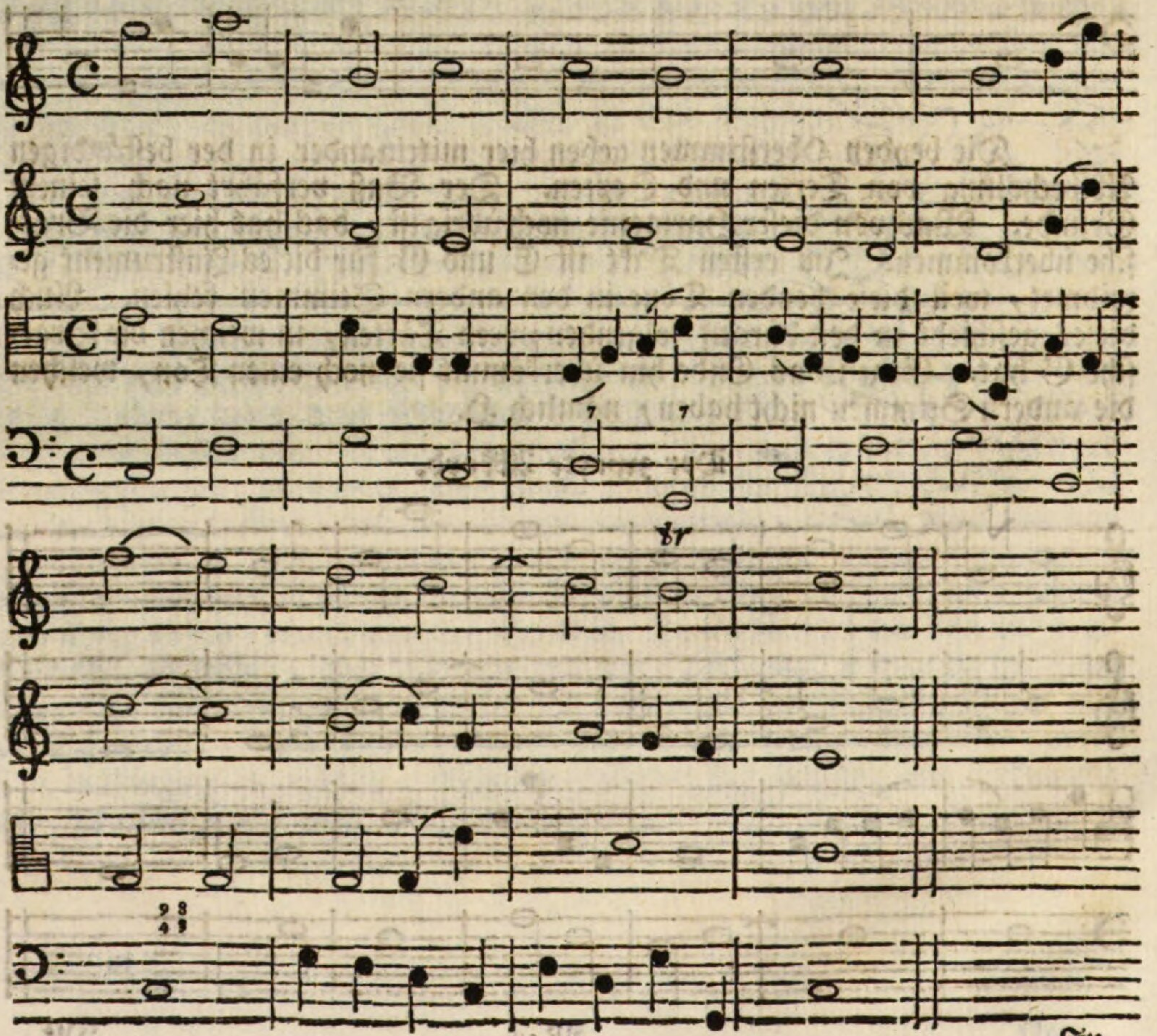
Die beyden Oberſtimmen gehen hier miteinander in der beſtändigen Abwechslung von Terzen und Sexten. Der Baß verfährt nach ſeinem Grunde. Was von dieſer Harmonie noch übrig iſt, das hat hier die Bratſche überkommen. Im erſten Takt iſt E und G für dieſes Inſtrument gewidmet, weil dieſe beyden Töne in den andern Stimmen fehlen. Auch dieſes geſchieht in den darauf folgenden zween Täkten, in welchen die Bratſche G hat. Gegen das Ende hin überkömmt ſie noch einen Ton, welchen die andern Stimmen nicht haben, nämlich H.

Der zweyte Akkord.



Die beyden Oberſtimmen gehen terz- und ſextenweiſe, bis ſie im vierten Takt in der Sekunde zuſammen kommen, die aber durch das Liegenbleiben wieder in eine Sexte verwandelt wird, worauf eine Terz, und auf dieſe aufs neue eine Sexte abwechſelt, die ſodann in der Oktave ſchließet. Der Baß hat Anfangs zwey Täkte lang den Grundton: dieſer Ton bleibet zum Eintrit des dritten Akkords liegen, worauf die Terz des herrſchenden Grundtons folget. Anitzo kömmt der Grundton und ſeine Terz vom zweyten Akkord: und hierauf kömmt er noch einmal nebſt dem nachfolgenden Grundton des dritten Akkords und Schluß. Die Bratſche hat nichts als die noch abgegangenen Töne, oder auch etwa die Oktave einer Stimme.

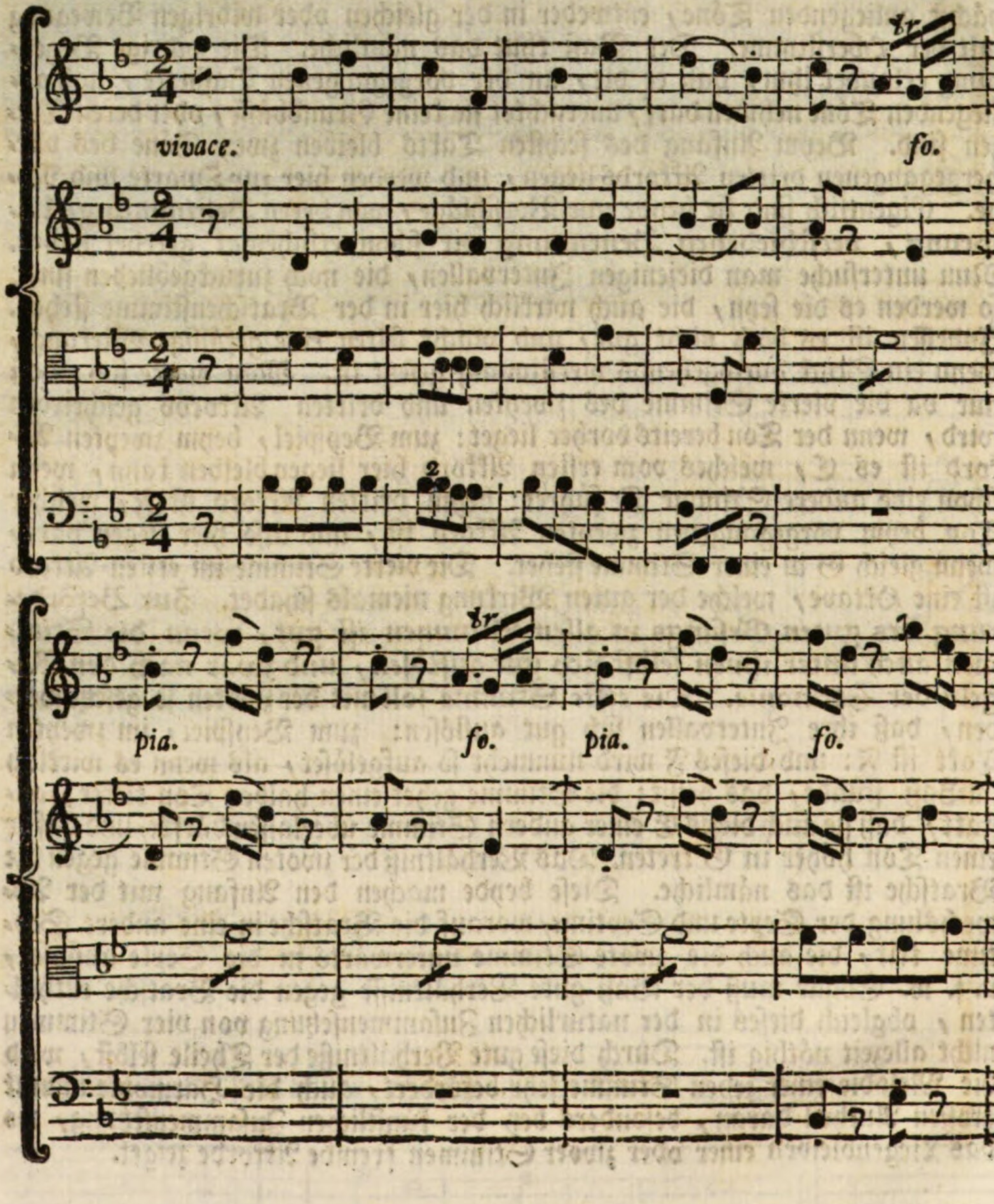
Der dritte Akkord.

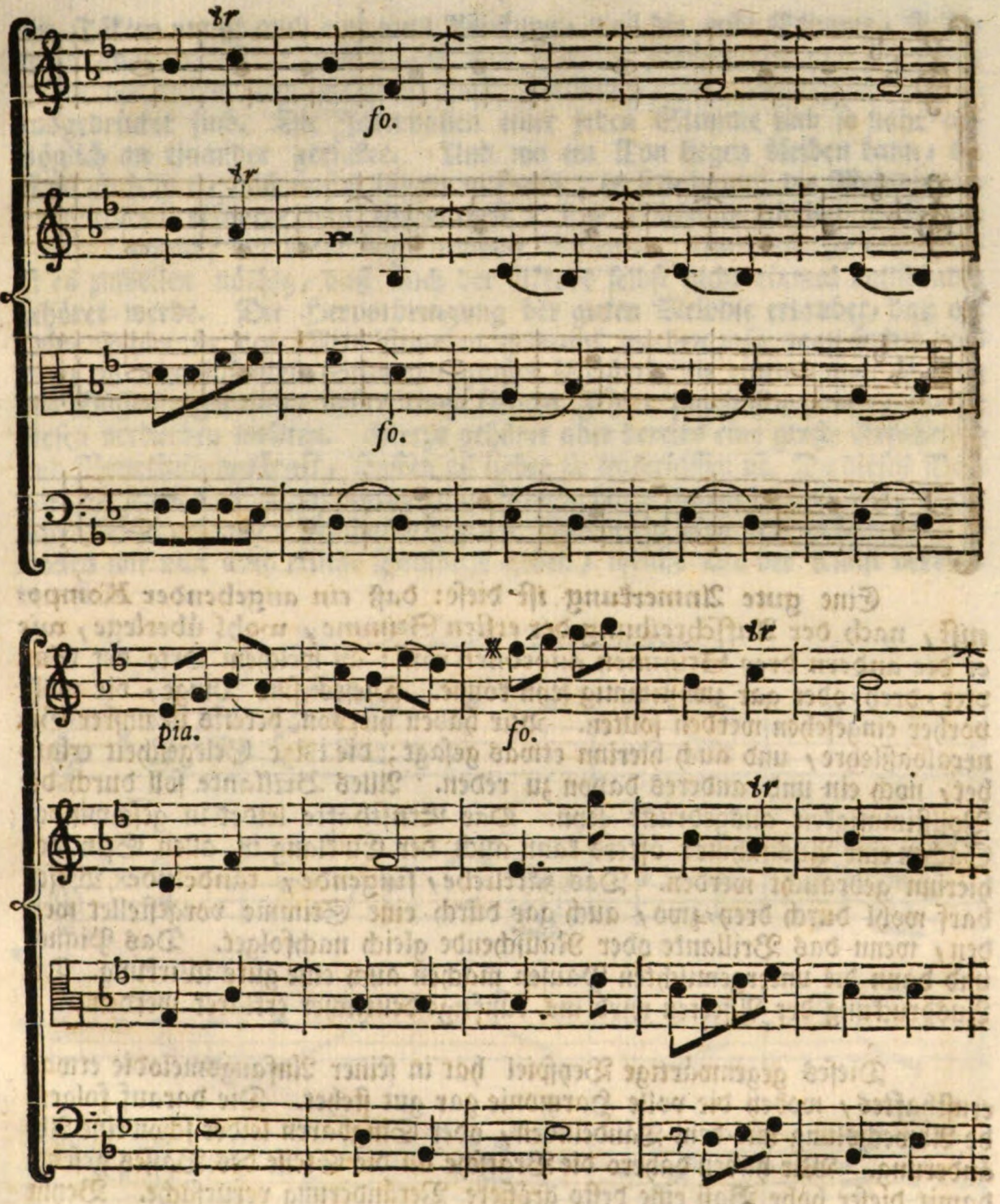


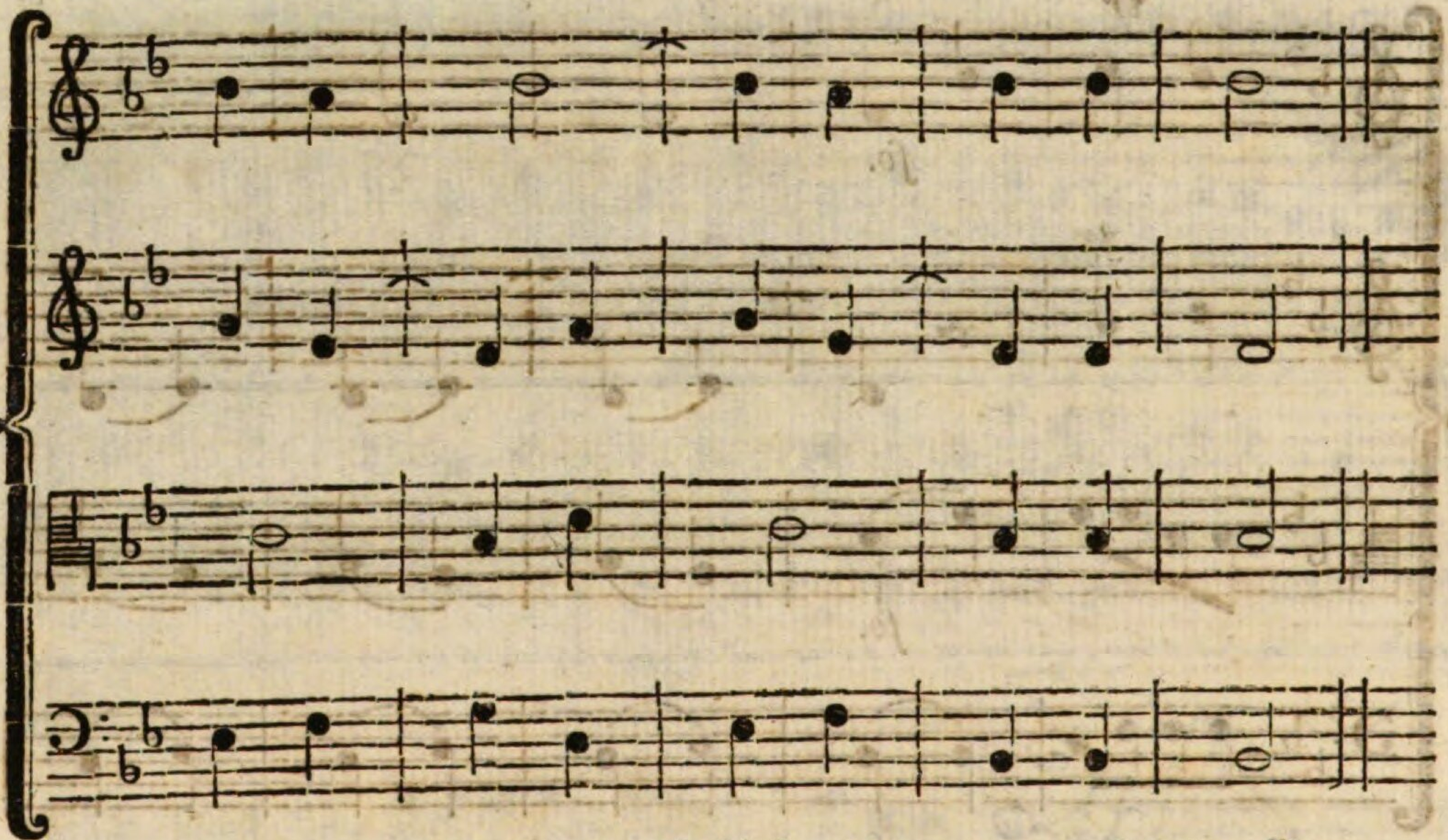
In

In dieſem Beyſpiel iſt ſchon eine größere Abwechslung anzutreffen. Die zwote Violine gehet nicht immer terz- oder ſextenweiſe. Sie nimmt die nächſt anliegenden Töne, entweder in der gleichen oder widrigen Bewegung mit der Oberſtimme. Der Baß thut das nämliche. Die widrige Begegnung erlaubet ihm, daß er die, an der vorgegangenen Baßnote, nah anliegenden Töne nehmen darf, unerachtet ſie keine Grundbäſſe, oder deren Terzen ſind. Beym Anfang des ſechſten Takts bleiben zwey Töne des vorhergegangenen dritten Akkords liegen, und werden hier zur Quarte und None. Eigentlich ſind ſie beyde nur Vorſchläge, von deren Beſtimmung, Urſprung, verſchiedenen Benennung wir ſchon etlichemal geredet haben. Nun unterſuche man diejenigen Intervallen, die noch zurückgeblieben ſind; ſo werden es die ſeyn, die auch wirklich hier in der Bratſchenſtimme ſtehen. Indeſſen iſt es doch nicht gut, und macht ſelten eine gefällige Wirkung, wenn ein Stück durchgehends vierſtimmig geſetzt iſt. Man merke ſich: daß nur da die vierte Stimme des zweyten und dritten Akkords geſchrieben wird, wenn der Ton bereits vorher lieget: zum Beyſpiel, beym zweyten Akkord iſt es C, welches vom erſten Akkord hier liegen bleiben kann, wenn ſchon eine andere Stimme D führet: beym dritten Akkord iſt F, welcher Ton beym vorgegangenen zweyten Akkord iſt, und alſo hier liegen darf, wenn gleich G in einer Stimme ſtehet. Die vierte Stimme im erſten Akkord iſt eine Oktave, welche der guten Wirkung niemals ſchadet. Zur Beförderung des guten Geſangs in allen Stimmen iſt gut, wenn die Stimmen auch unter ihnen ſelbſt ſich gut auflöſen, und zwar nach den Regeln der Harmonie. Die erſte Stimme ſoll mit der zwoten ſo geſetzt werden, daß ihre Intervallen ſich gut auflöſen: zum Beyſpiel, im zweyten Takt iſt F: und dieſes F wird nunmehr ſo aufgelöſet, als wenn es wirklich im Baß ſtünde, das heißt: die Stimme gehet einen halben Ton tiefer, anſtatt, daß ſie auch dieſes E einer andern Stimme überlaſſen dürfte, und dafür einen Ton höher in G treten. Das Verhältniß der zwoten Stimme gegen die Bratſche iſt das nämliche. Dieſe beyde machen den Anfang mit der Abwechslung der Sexte und Septime, worauf die Bratſche in eine andere Septime trit, die auch die zwote Stimme unterwärts in die Sexte auflöſet, u. ſ. w. Sogar muß der Baß gute Verhältniſſe gegen die Bratſche enthalten, obgleich dieſes in der natürlichen Zuſammenſetzung von vier Stimmen nicht allezeit nöthig iſt. Durch dieſe gute Verhältniße der Theile ſelbſt, wird die Melodie einer jeden Stimme ſehr befördert, auch die Harmonie nimmt großen Antheil daran, beſonders bey der künſtlichen Zuſammenſetzung, wo das Liegenbleiben einer oder zwoer Stimmen fremde Akkorde zeiget.

Großes Beyſpiel, worinn die drey Akkorde unter ſich abwechſeln.




tr
fo.
tr
fo.
pia.
fo.
tr
tr



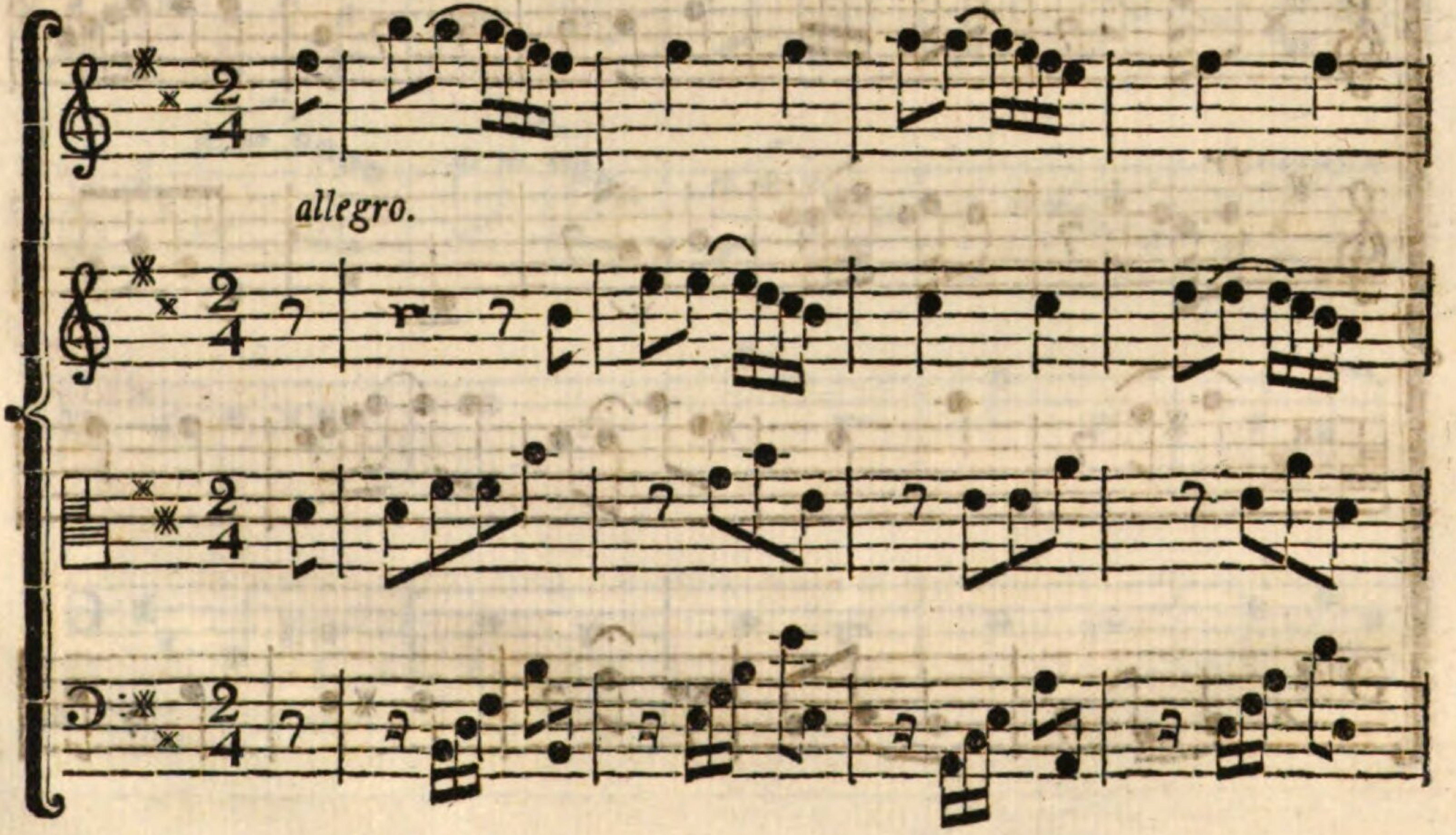
Eine gute Anmerkung iſt dieſe: daß ein angehender Komponiſt, nach der Aufſchreibung der erſten Stimme, wohl überlege, wie er die andern drey Stimmen anordnen will: an welchem Orte der Satz vier= drey= oder gar zwoſtimmig ſeyn könne. Dieſes ſind Dinge, die wohl vorher eingeſehen werden ſollten. Wir haben hiervon bereits in unſrer Generalbaßlehre, und auch hierinn etwas geſagt; die itzige Gelegenheit erlaubet, noch ein und anderes davon zu reden. Alles Brillante ſoll durch die Vollſtimmigkeit ausgedrückt ſeyn. Das Ernſthafte leidet in geſchwinden Sachen eine Ausnahme: öfters kann auch der Einklang in allen Stimmen hierinn gebraucht werden. Das zärtliche, ſingende, tändelnde Weſen darf wohl durch drey= zwo, auch gar durch eine Stimme vorgeſtellet werden, wenn das Brillante oder Rauſchende gleich nachfolget. Das Piano, und dann die untergemiſchten Pauſen machen auch eine gute Wirkung. Die Ausdrückung der Affekten wird ins künftige deutlicher erkläret werden.

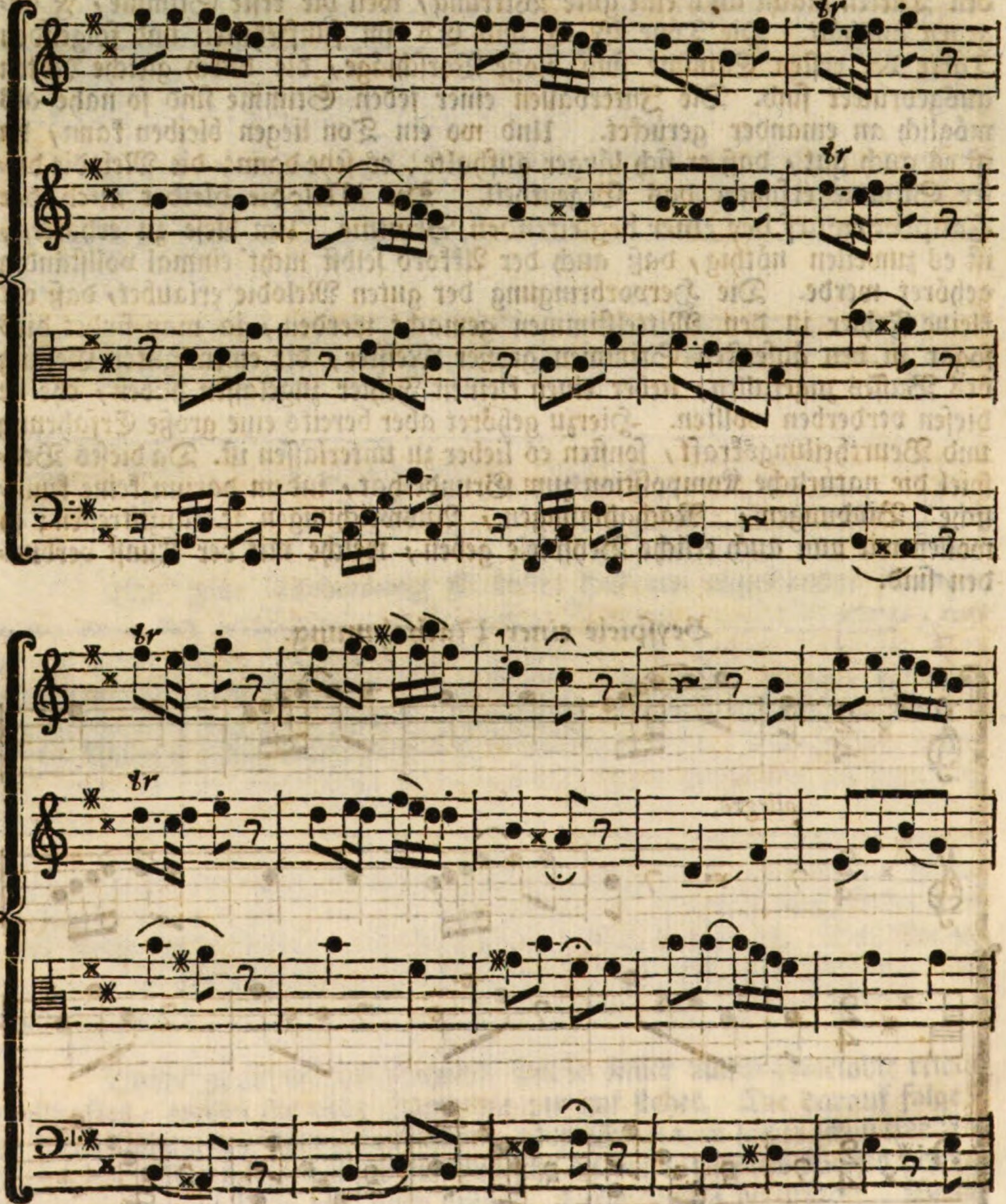
Dieſes gegenwärtige Beyſpiel hat in ſeiner Anfangsmelodie etwas ernſthaftes, wobey die volle Harmonie gar gut ſtehet. Die darauf folgende Abwechslung mit dem Tändelnden, oder Singbaren leidet ſchon eine Abänderung. Wir haben dahero die Bratſche an die Stelle des Baſſes geſetzt, damit dieſer hohe Baß eine deſto größere Veränderung verurſache. Beym neunten Takt trit der Baß unerwartet wieder ein, worauf die volle Harmonie bis ans Ende fortdauert. Das Eb im zwölften und in den folgen-

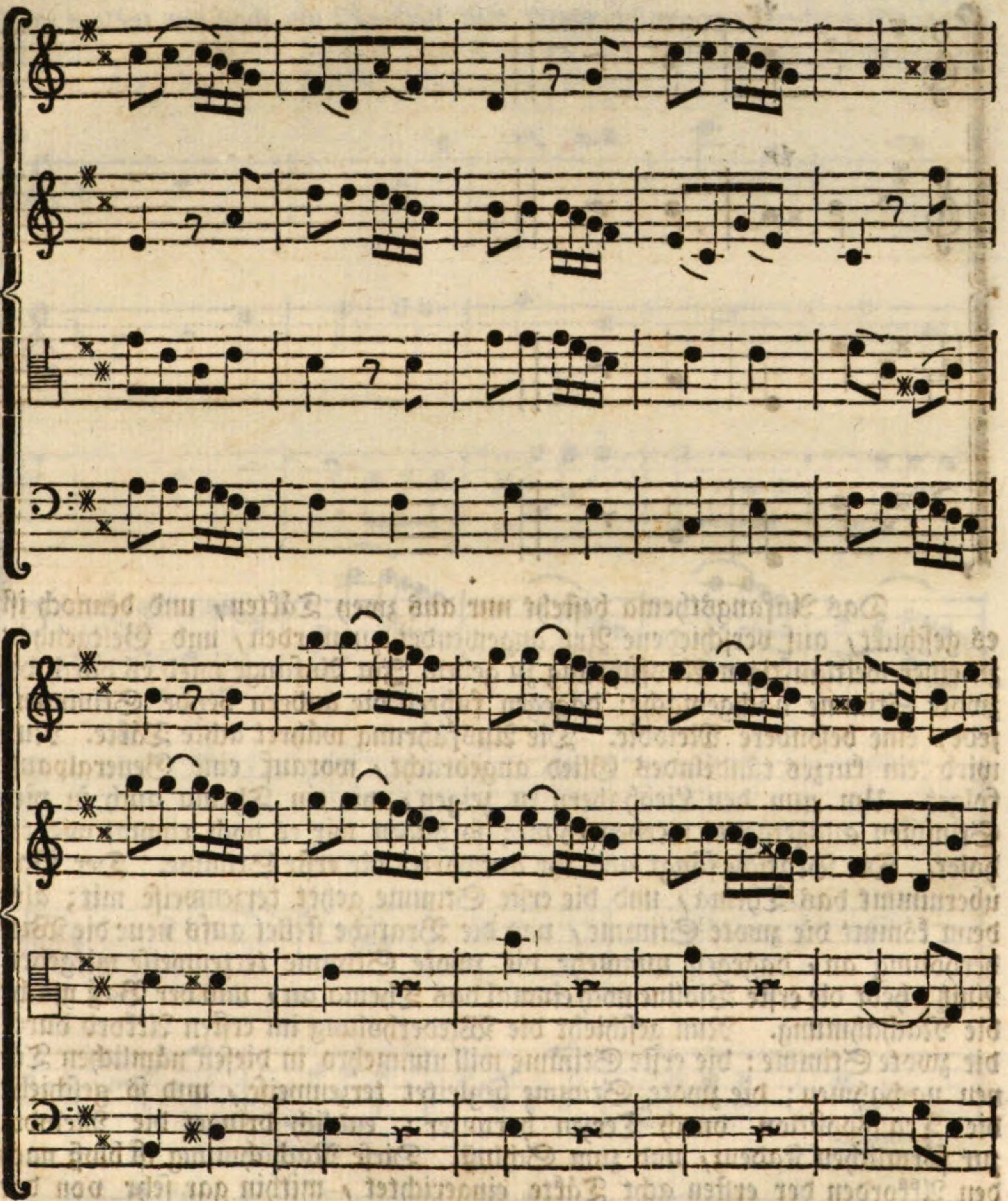
den

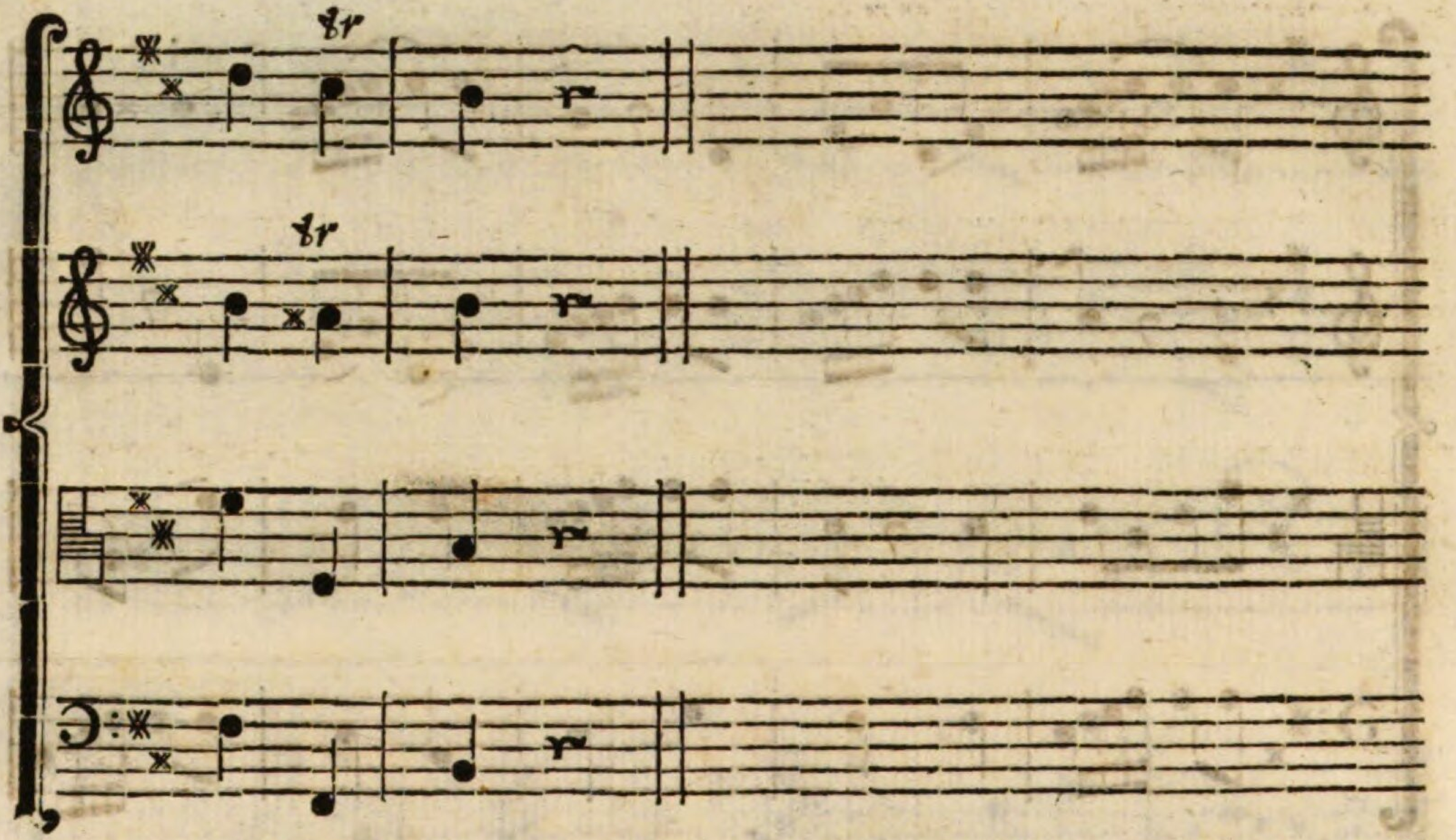
den Täkten macht auch eine gute Wirkung, weil die erſte Stimme, F dagegen aushält. Die Töne B, C und Eb im fünfzehnten und folgenden Takte der erſten Stimme ſind bloße Vorſchläge, die durch gleiche Noten ausgedrücket ſind. Die Intervallen einer jeden Stimme ſind ſo nahe als möglich an einander gerücket. Und wo ein Ton liegen bleiben kann, da iſt es auch gut, daß er ſich länger aufhalte; es ſeye dann; die Melodie dieſer Stimme erfodere das Gegentheil. **Die Melodie bleibet auch der Hauptvorwurf bey einer begleitenden Stimme.** Um dieſe zu erhalten, iſt es zuweilen nöthig, daß auch der Akkord ſelbſt nicht einmal vollſtändig gehöret werde. Die Hervorbringung der guten Melodie erlaubet, daß oft kleine Fehler in den Mittelſtimmen gemacht werden, ja man findet dies ſogar in den äuſerſten Stimmen großer Meiſter, die einem guten Geſang des Baſſes zugefallen, lieber einen kleinen Fehler zugelaſſen haben, ehe ſie dieſen verderben wollten. Hierzu gehöret aber bereits eine große Erfahrung und Beurtheilungskraft, ſonſten es lieber zu unterlaſſen iſt. Da dieſes Beyſpiel die natürliche Kompoſition zum Grunde hat, indem darinn keine künſtliche Bindungen, Nachahmungen, Ausweichungen ꝛc. anzutreffen; ſo wollen wir nun auch etliche Beyſpiele geben, welche mit der Kunſt verbunden ſind.

Beyſpiele einer Nachahmung.





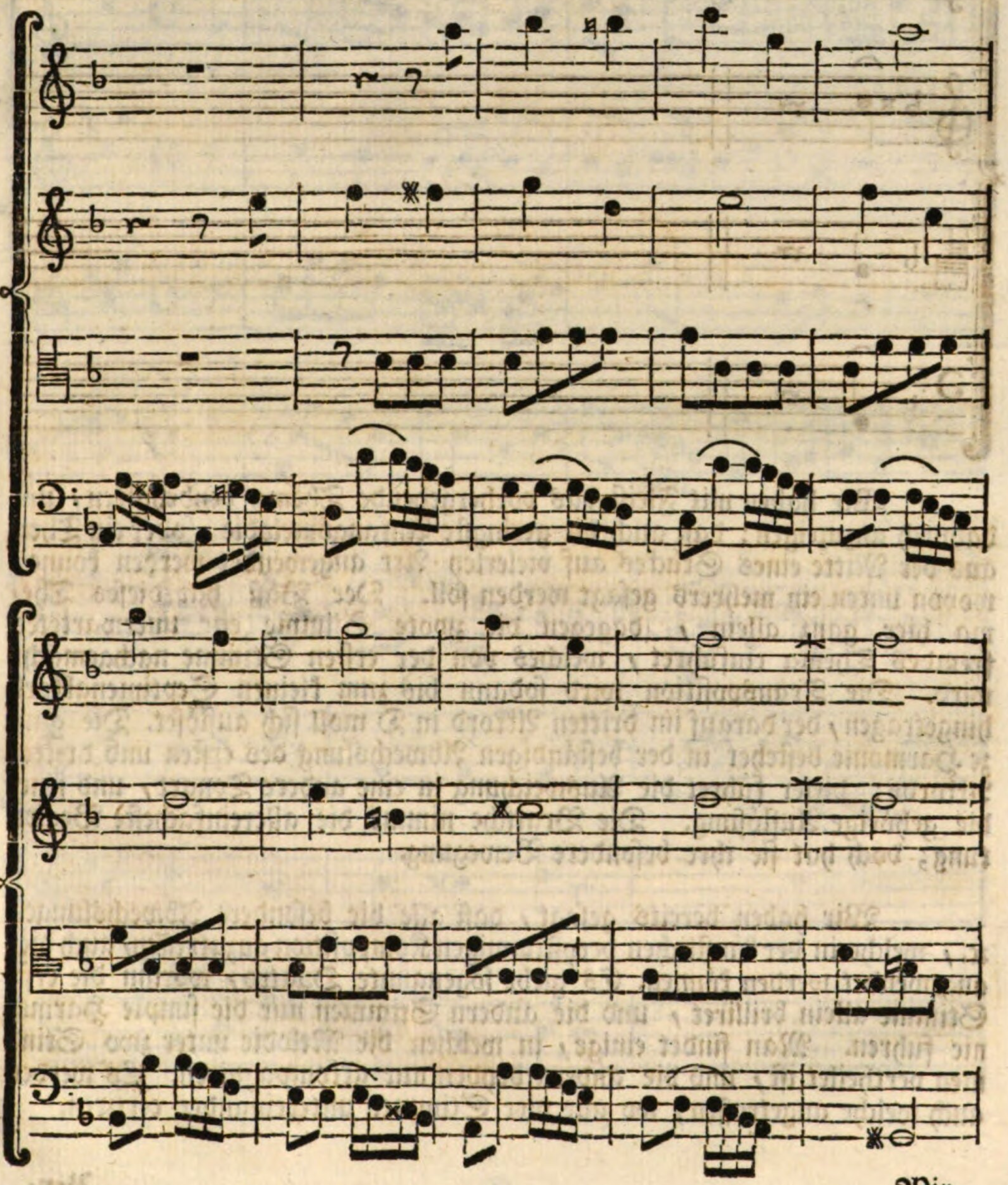




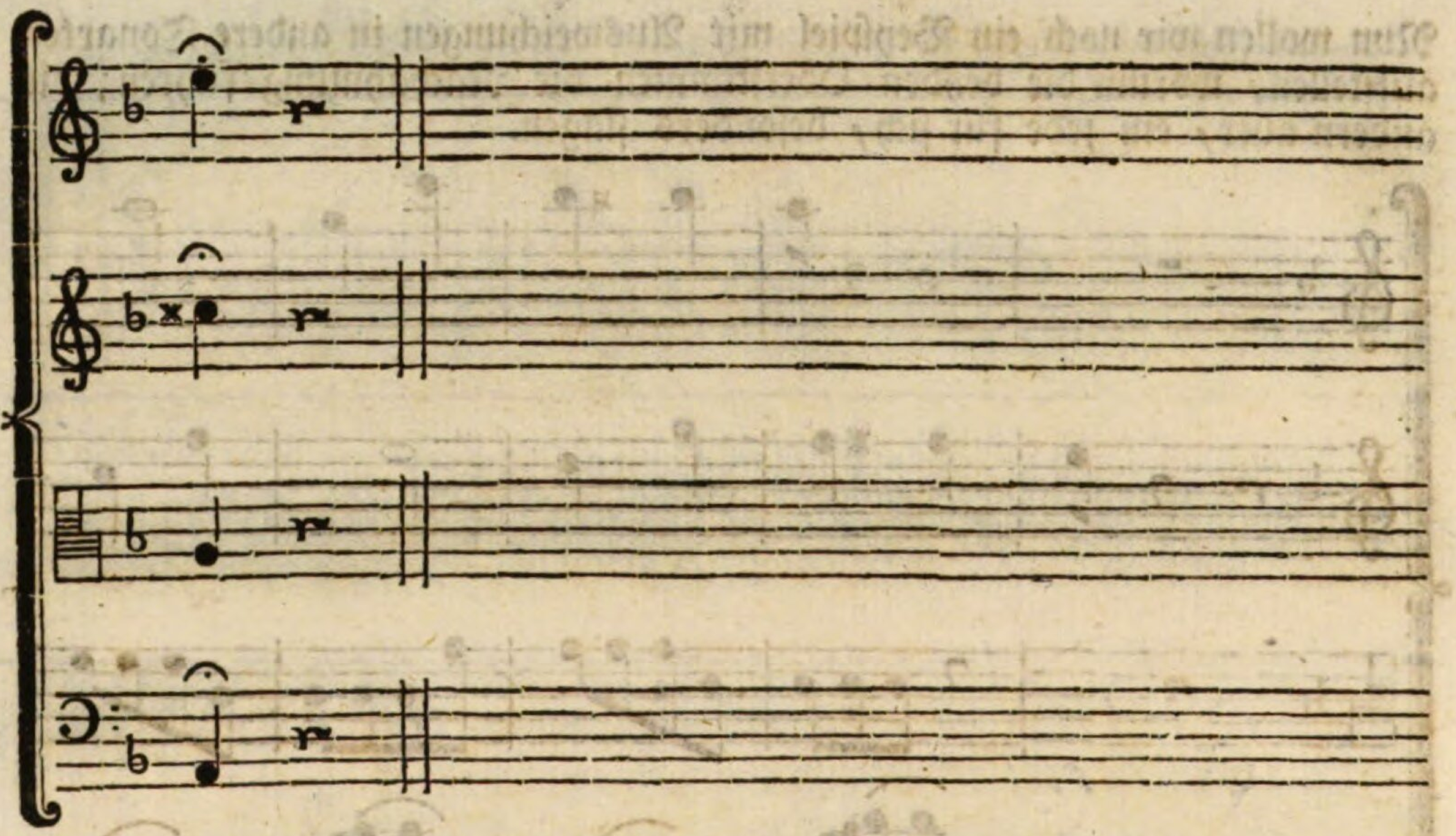
Das Anfangsthema beſteht nur aus zwey Täkten, und dennoch iſt es geſchickt, auf verſchiedene Art angewendet zu werden, und Gelegenheit zu einer weitläuftigen Ausführung zu geben. Im Anfange wird es durch die zwote Stimme nachgemacht: dagegen führen die andern beyde Stimmen, jede, eine beſondere Melodie. Die Ausführung währet achte Täkte. Nun wird ein kurzes tändelndes Glied angebracht, worauf eine Generalpauſe folget. Um nun den Liebhabern zu zeigen, wie ein Thema auch in vier Stimmen ausgetheilet werden könne; ſo haben wir es noch einmal wiederholet. Die Bratſche fängt an: ihr antwortet die erſte Stimme. Der Baß übernimmt das Thema, und die erſte Stimme gehet terzenweiſe mit; alsdenn kömmt die zwote Stimme, und die Bratſche ſtellet aufs neue die Wiederholung an, dagegen nunmehr die zwote Stimme terzenweiſe mitgehet. Anitzo hebt die erſte Violine noch einmal das Thema an, und der Baß macht die Nachahmung. Nun geſchieht die Wiederholung im erſten Akkord durch die zwote Stimme: die erſte Stimme will nunmehro in dieſen nämlichen Tönen nachahmen; die zwote Stimme begleitet terzenweiſe, und ſo geſchieht die Transpoſition durch Terzen herunter: endlich dringet die Melodie zur förmlichen Kadenz, und zum Schluß. Dieſe Nachahmung iſt bloß nach den Akkorden der erſten acht Täkte eingerichtet, mithin gar ſehr von der Fugenart oder kanoniſchen Nachfolge unterſchieden. Die zwey erſte Täkte ſind, wie oben geſagt worden, der Hauptinnhalt. Die andere Täkte haben ihr Daſeyn bloß der Transpoſition dieſer zwey Täkten zu verdanken.

Nun

Nun wollen wir noch ein Beyſpiel mit Ausweichungen in andere Tonarten aufſtellen, worinn die beyden Oberſtimmen die Nachahmung führen; die andern aber, ein jede für ſich, beſonders ſingen.



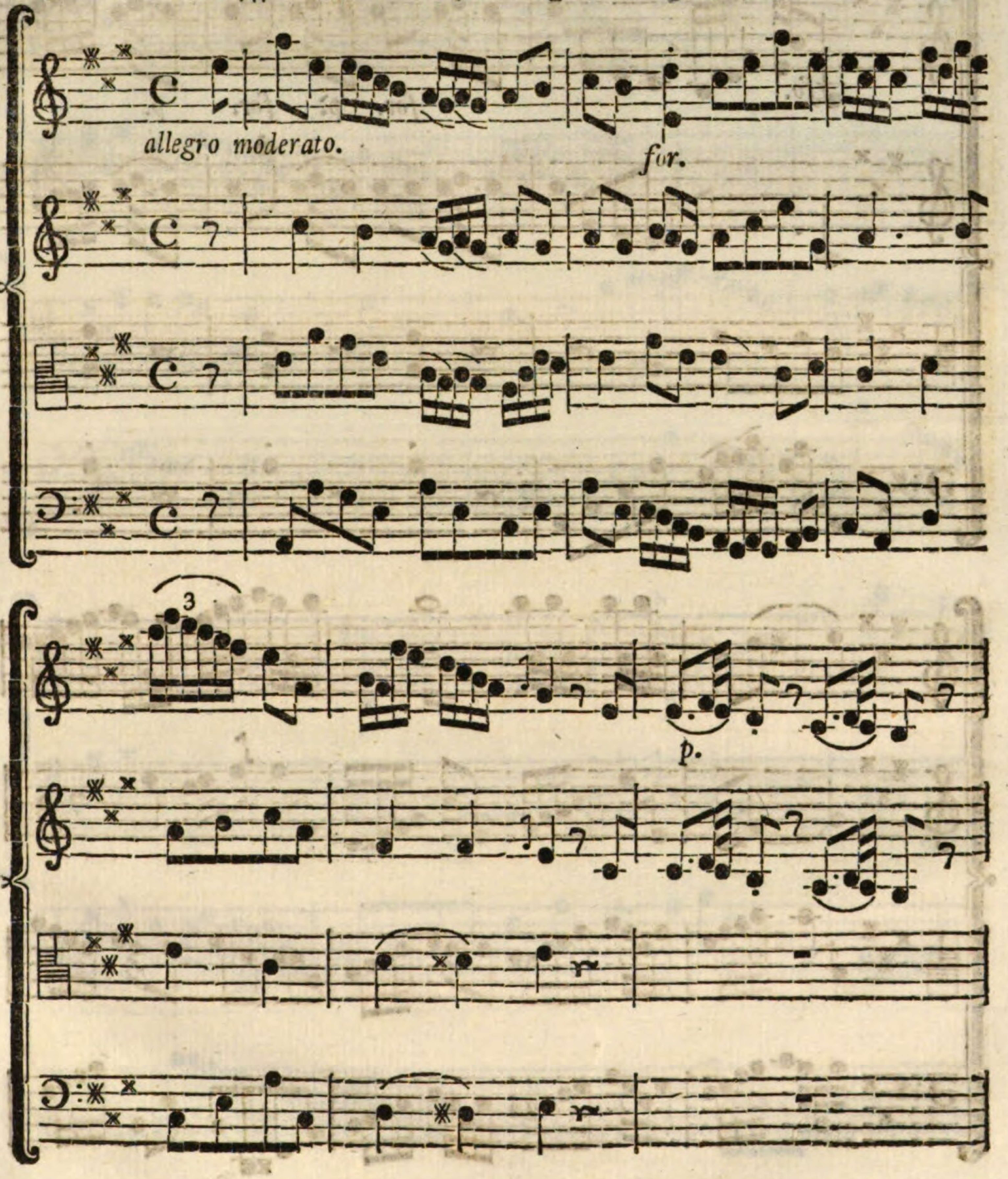
Wir

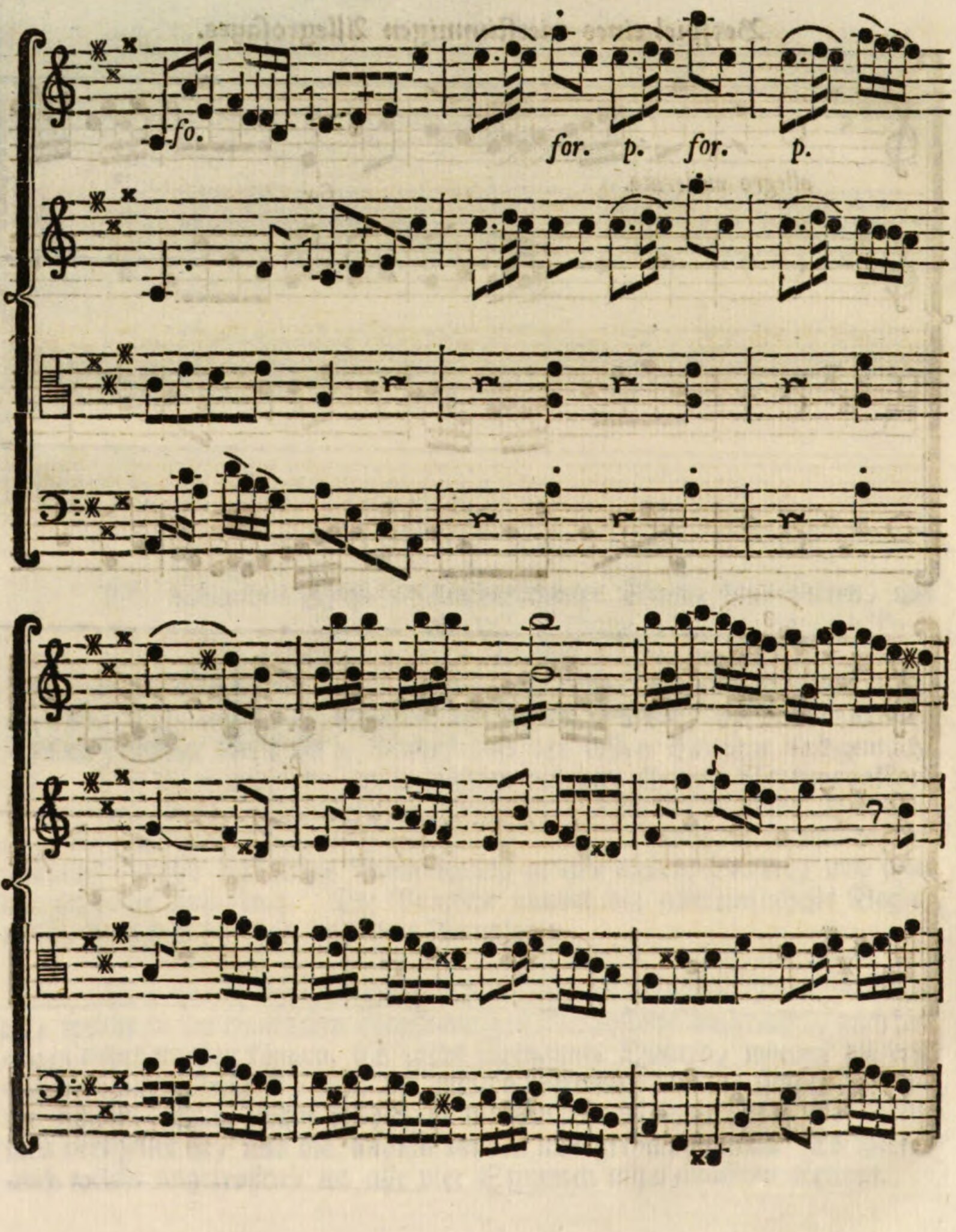


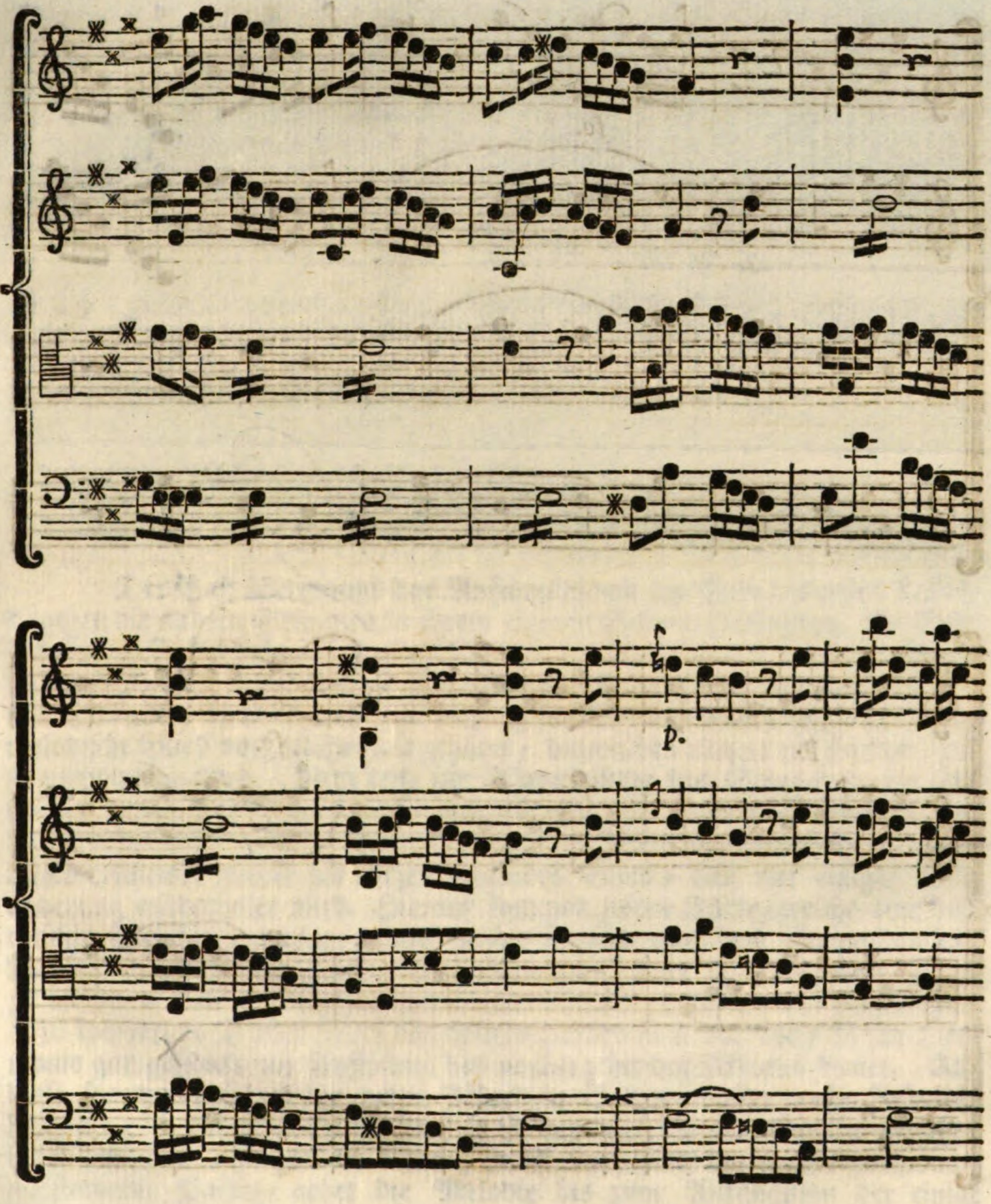
Wir haben mit Fleiß das vorhergehende Thema beybehalten, um dadurch anzuzeigen: daß auch die geringſte Anfangsmelodie, oder ein Theil aus der Mitte eines Stückes auf vielerley Art angewendet werden könne, wovon unten ein mehrers geſagt werden ſoll. Der Baß hat dieſes Thema hier ganz allein, dagegen die zwote Stimme ein unerwartetes fremdes Thema einführet, welches von der erſten Stimme nachgemacht wird. Die Transpoſition wird ſodann bis zum kleinen Septimenakkord hingetragen, der darauf im dritten Akkord in D moll ſich auflöſet. Die ganze Harmonie beſtehet in der beſtändigen Abwechslung des erſten und dritten Akkords: dieſer führet die Ausweichung in eine andere Tonart, und jener die gehörige Auflöſung. Die Bratſche nimmt die allereinfacheſte Begleitung; doch hat ſie ihre beſondere Bewegung.

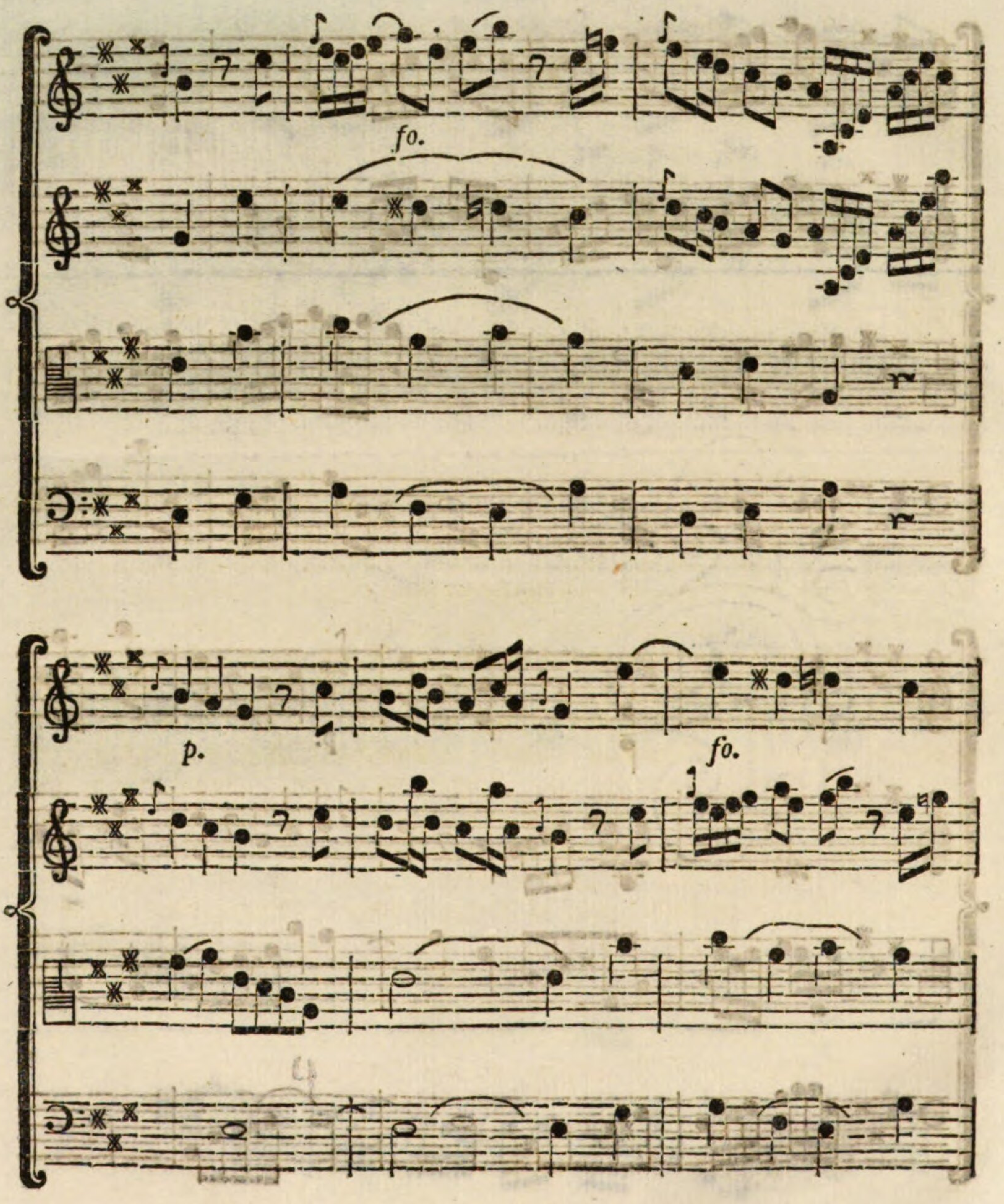
Wir haben bereits geſagt, daß alle die beſondere Abwechslungen ꝛc., welche in der künſtlichen dreyſtimmigen Kompoſition anzutreffen, auch hier angewendet werden können. Es giebt ſogenannte Quatro, worinn die erſte Stimme allein brilliret, und die andern Stimmen nur die ſimple Harmonie führen. Man findet einige, in welchen die Melodie unter zwo Stimmen vertheilet iſt, und die andern beyden nur akkompagniren. Es werden auch welche angetroffen, wo alle vier Stimmen untereinander certiren.

Beyſpiel eines vierſtimmigen Allegroſatzes.

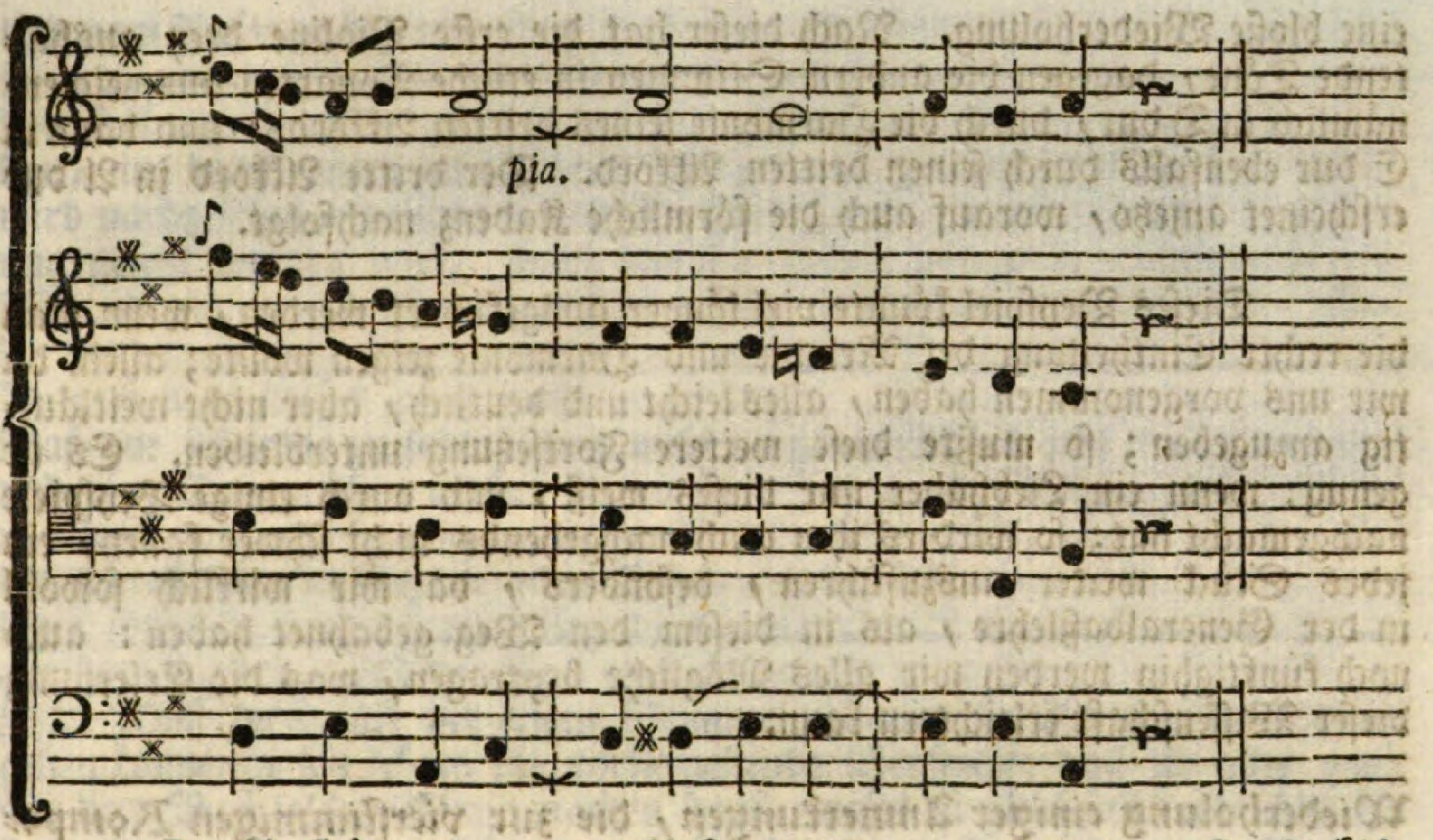



fo.
for. p. for. p.


p.



Die



Der Baß übernimmt das Anfangsthema am Ende des erſten Takts, dagegen die andern Stimmen in ihrem eigenen Geſang fortfahren. Zu Ende des vierten Takts haben die beyden Violinen ein ſehr kurzes melodiſches Glied, dabey keine andere Begleitung iſt. Beym ſechſten Takt treten wieder alle vier Stimmen zuſammen. Beym Anfang des ſiebenten Takts wird das kleine melodiſche Glied noch etlichemale gehöret, dazwiſchen allezeit ein ſtarkes Forte vernommen wird. Nun trit, zur Abwechslung des Singbaren, ein ſehr ſtarkes rauſchendes Glied auf, welches alle vier Stimmen führen, und mit untermiſchter geringer Veränderung ſechs Täkte hindurch währet. Auf dieſes erſcheinet wieder ein kurzes ſingendes Glied, daß mit einiger Veränderung wiederholet wird. Hierauf kommen zween Täkte, welche eine vermiſchte Melodie enthalten, das heißt: ſie ſind aus dem Singenden und Brillanten zuſammen geſetzt. Die Melodie ſcheinet in der Tonart E dur zu bleiben, weil der zweyte und dritte Akkord dieſer Tonart da iſt: das dazu kommende D aber ſtellet den dritten Akkord in A dur vor, deſſen Harmonie gar geſchickt zur Auflöſung des vorhergehenden Akkords dienet. Auf dieſe Harmonie folget der dritte Akkord in D dur, deſſen große Aehnlichkeit mit dem herrſchenden Akkord in A dur dieſe beyden Stellen verſehen kann. Anjetzo erfolget die Kadenz in A dur, und durch eine geſchwinde aufſteigende Paſſage gehet die Melodie bis zum Anfangston der einige Täkte vorhergehenden und ſingenden kurzen Melodie, wobey der Baß und die Bratſche aushaltende Töne führen. Dieſes und das folgende iſt

eine bloße Wiederholung. Nach dieſer hat die erſte Violine drey aushaltende Töne, dagegen die andern Stimmen in etliche Tonarten ausweichen, nämlich in D dur, durch die Harmonie ſeines dritten Akkords: und dann in E dur ebenfalls durch ſeinen dritten Akkord. Der dritte Akkord in A dur erſcheinet anjetzo, worauf auch die förmliche Kadenz nachfolgt.

Dieſes Beyſpiel könnte viel länger ausgeführet werden, wenn man die rechte Eintheilung der Melodie und Harmonie zeigen wollte; allein da wir uns vorgenommen haben, alles leicht und deutlich, aber nicht weitläuftig anzugeben; ſo mußte dieſe weitere Fortſetzung unterbleiben. Es iſt genug: wenn ein Liebhaber nur dieſes weiß, und durch einige Beyſpiele nachgemacht hat; ſo wird es ihm auch nachgehends nicht ſchwer fallen, ein jedes Stück weiter auszuführen, beſonders, da wir wirklich ſowohl in der Generalbaßlehre, als in dieſem den Weg gebahnet haben: auch noch künftighin werden wir alles Mögliche beytragen, was die Erlernung dieſer Wiſſenſchaft erleichtern kann.

Wiederholung einiger Anmerkungen, die zur vierſtimmigen Kompoſition gehören.

Zuerſt ſoll ein Liebhaber wohl überlegen; **welche Art von vierſtimmigen Partien** er verfertigen will; ob er ſolche in dem Sinphonien-Geſchmack: **oder nach Art der Koncerten** verlange: ob ſie wie die ſimple dreyſtimmige Sonaten: oder, wie die künſtlichen zuſammengeſetzet ſeyn ſollen. **Die erſtere Art** hat die Abwechslung des Rauſchenden und Brillanten mit dem Singbaren zum Grunde. Hierbey kann das erſte Allegro aus drey Theilen des Rauſchenden, und einem Theil des Singenden beſtehen. **Die andere Art** iſt dieſe: daß die erſte Stimme verſchiedene Soli hat, die zum Theil mit einer oder zwoen Stimmen ſchwach begleitet werden: und dieſe Begleitung iſt noch dazu mit verſchiedenen Pauſen vermiſcht. **Die dritte Art** hat nichts anders, als die Abwechslung der vier- drey- und zwoſtimmigen Harmonie zum Kennzeichen. Die Melodie der erſten Violine hat meiſtentheils ſingende Paſſagen nach Art der italiäniſchen Arien, doch ohne Ritornello. Sie gehet vom Anfang bis ans Ende fort. Die Harmonie dienet hier nur der Melodie, ohne daß ſie vielerley Abwechslungen von Bewegung hätte. **Die vierte Art** haben wir kurz vorher angezeiget, und durch Beyſpiele zu erklären geſucht.

Hat ein Liebhaber eine, von dieſen vier Arten, erwählet; ſo ſuche er diejenige Melodie auf, die ſich dazu ſchicket: wenn dieſe nun gefunden iſt,

und vom Anfange bis ans Ende des einen Stückes aufgeſchrieben worden; ſo muß nunmehro dieſe Melodie nach ihrer Harmonie unterſuchet werden. Die Akkorde können, wie bey der dreyſtimmigen Setzart angerathen worden, nur durch unten geſchriebene Ziffern 1, 2, 3, angezeigt werden. Dann wird nachgeſehen, welches melodiſche Glied, vier-drey-oder gar zwoſtimmig geſetzt werden darf. Auch hiervon haben wir in der vorhergehenden Abhandlung der dreyſtimmigen Kompoſition eine Anweiſung gegeben. Sollen dieſe melodiſche Glieder unter die zwo erſtern Stimmen getheilet werden; ſo muß man dieſes auch wohl unterſuchen. Anjetzo fange man an, den Baß zur Melodie zu ſetzen, bey welchem hauptſächlich auf die Grundtöne und ihre Terz geſehen wird. Die andern Intervallen kommen nur alsdenn in Baß, wenn dieſer eine beſondere Melodie führen ſoll; oder, er gehet mit der Oberſtimme in Sexten-oder Terzen: auch dürfen ſie in Baß geſetzt werden, wenn ſie vorher bereits liegen, wie dieſes alles verſchiedenemale iſt angeführet worden. Iſt der Baß auch fertig; ſo wird die zwote Stimme geſetzt. Daß dieſe mit der erſten Stimme zuweilen in Terzen oder Sexten gehen könne, dieſes lehren die vorhergehende Beyſpiele: daß ſie aber auch mit dem Baß ſolche Gänge machen darf, dieſes iſt gleichfalls erlaubt, inſonderheit, wenn es die Akkorde mit ſich bringen. Kann die zwote Stimme der Hauptmelodie eine gute oder beſſere Wirkung verſchaffen, wenn der Baß dagegen wieder geändert, oder gar ausgelaſſen wird; ſo darf dieſes auch geſchehen. Die volle Harmonie kann vielmals nicht diejenige Wirkung hervorbringen, die die mangelhafte verurſachet. Das Ohr iſt nur gar zu ſtark an die Abwechslung gewöhnet. Ein melodiſches Glied, welches nur aus zwo Stimmen beſtehet, macht öfters eine beſondere Schönheit, wenn das mit der ganzen Harmonie begleitete Rauſchende vor-oder nachtrit. Den Beſchluß der Zuſammenſetzung macht die Bratſche: dieſe gehet zuweilen mit dem Baß in der Oktav, oder aber: ſie nimmt die noch mangelnden Töne der vollen Harmonie. Sie darf auch oftmals liegenbleibende Töne führen. Wenn ſie den hohen Baß vorſtellet; das geſchieht, wo der ordentliche Baß pauſiret, und nur zuweilen einfällt: da verurſachet auch dieſe Stimme eine gute Wirkung. Sie kann gar vieles zur Verſchönerung der Harmonie eines Stückes beytragen, wenn ſie durch einen geſchickten Meiſter geſetzt wird.

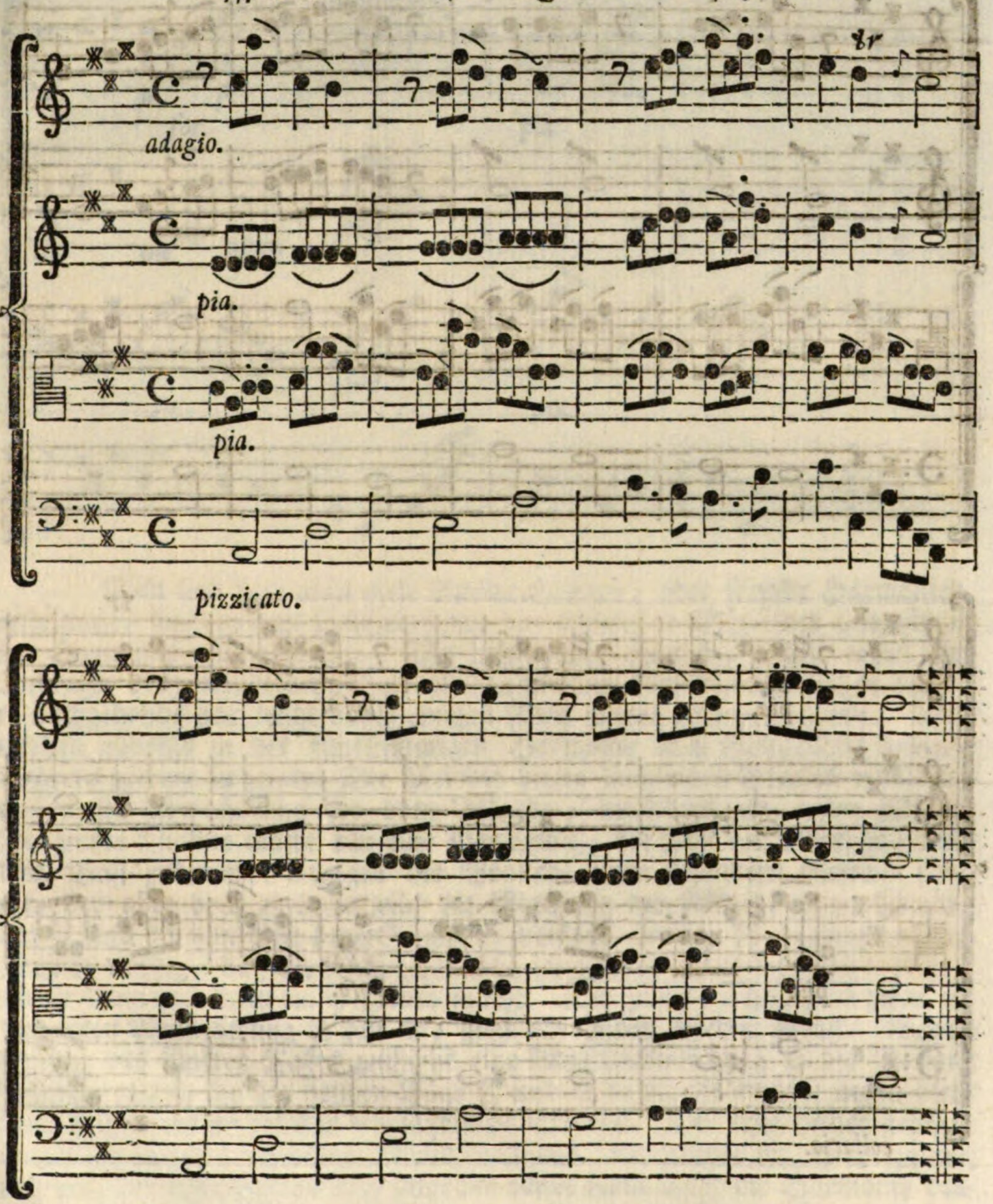
Dieſes wäre einigermaſſen die Anweiſung, wie ein Liebhaber bey der Verfertigung eines vierſtimmigen Allegroſatzes verfahren könnte. Alles und jedes hieher zu ſchreiben, würde ſehr weitläufig ausfallen, und doch müßte noch vieles zurück bleiben, welches die Erfahrung ſelbſt lehret. Die Kompoſition, Setzung oder Austheilung der Stimmen: die Fortführung der

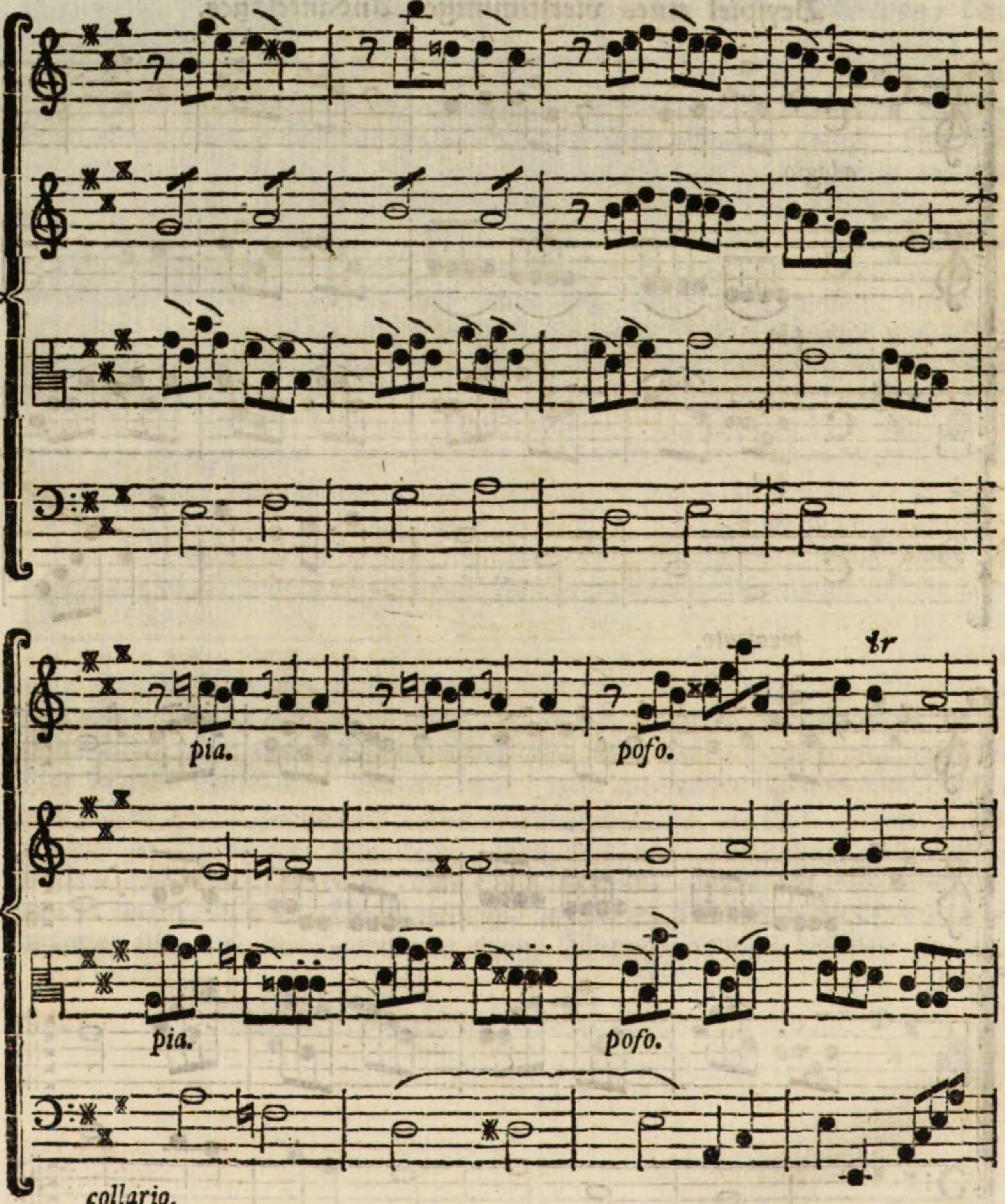
Me-

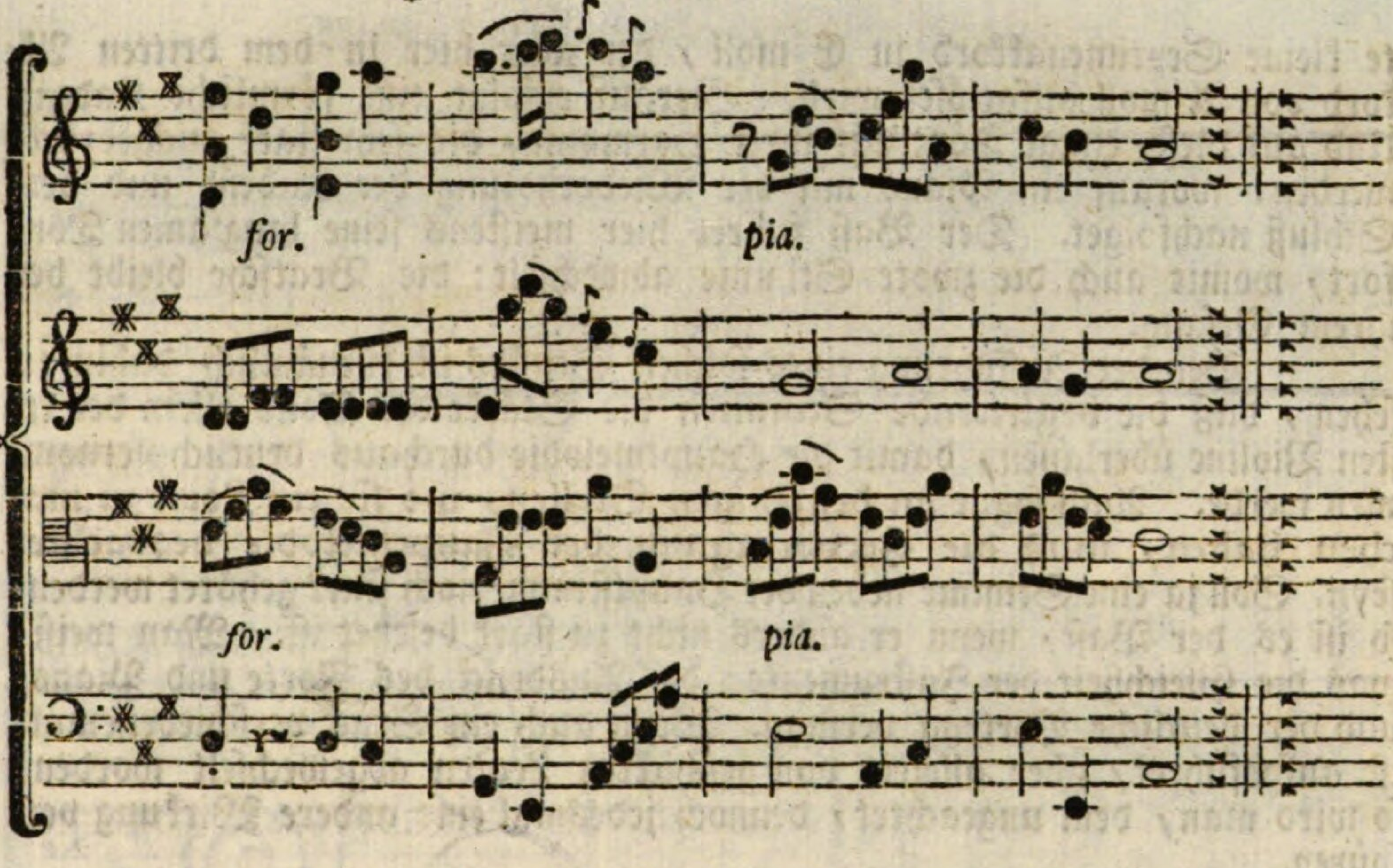
Melodie ꝛc. dieſes ſind Dinge, die, ungeachtet der beſten Anleitung, dennoch ſehr mittelmäßig zu erlernen ſind, wenn nicht das gute Genie, die Zeit und Erfahrung damit verbunden ſind. **Die langſamen Stücke** in einer vierſtimmigen Partie können auch auf verſchiedene Art gemacht werden. Die vorhergehende Beſchreibung wird hier zum Grunde gelegt. Die Abwechslung des Brillanten mit dem Singbaren, darf auch darinn vorkommen: nur muß jenes mehr aus laufenden als ſpringenden Paſſagen beſtehen. Hier dürfen wohl drey Theile des Singenden gegen einen Theil des Brillanten erſcheinen. Außer den vorher beſchriebenen vier Arten der Melodie und Harmonie, kann auch dieſe noch hinzugeſetzt werden: wenn die Melodie der Oberſtimme ſehr ſingend eingerichtet iſt: dagegen die zwote Stimme in einer beſtändigen mittelmäßigen Bewegung fortgehet, und der Baß nur zuweilen einfällt. Die begleitende Stimmen können auch ein ganzes oder abwechſelndes Pizzikato führen. Die Melodie der Oberſtimme kann auch durch die zwote Stimme mit gedämpften Violinen wechſelsweiſe wiederholt werden. Wenn die begleitende Stimmen ein beſtändiges Piano führen ſollen; ſo iſt es zur Vermehrung der Aufmerkſamkeit gut, wenn dieſes zuweilen durch ein Forzando eines einzigen Tons unterbrochen wird. Die Melodie kann auch mit ganz kurz dauernden geſchwinden Paſſagen untermiſcht werden, welche aber ſtark ausgedrückt ſeyn müſſen. Die begleitende Stimmen dürfen zur Abwechslung ganz langſame Töne aushalten, und zwar ſolche, die auf zween oder dreyen Akkorden liegen bleiben können: welche einſeitige Bewegung eine gute Wirkung hervorbringet, wenn ſie nicht zu oft erſcheinet. **Das letzte Allegro** iſt dem erſten darinn gleich, weil auch dasjenige vorkommen, oder in acht genommen werden kann, was in jenem erſcheinen darf: nur, daß dieſes Stück gemeiniglich aus ungleichem Takt beſtehet. Noch iſt dieſes hier zu ſagen, daß man nicht nöthig habe, ſo viele Kunſt der abwechſelnden Harmonie blicken zu laſſen, als im erſten Allegro oftmals vorgetragen zu werden pfleget. **Es iſt genug, wenn die Melodie fließend, und munter iſt: und die Harmonie einige Abwechslungen beſitzet.**

Bey=

Beyſpiel eines vierſtimmigen Andanteſatzes.




tr
pia.
poſo.
pia.
poſo.
collario.



Man hat hier nicht viele Ausweichungen, oder fremde Harmonien anbringen, ſondern dem Liebhaber nur den leichteſten Weg einer ganz ſimplen Harmonie zeigen wollen. Wir hoffen aber dennoch, daß, wenn ein Anfänger drey verſchiedene Bewegungen zu einer Melodie verfertigen kann: er nachgehends gar leicht durch einigen Fleiß weiter gelangen würde. Wir werden ohnehin in der fünfſtimmigen Harmonie noch Gelegenheit haben, mehrers hierinn zu zeigen. Die Melodie dieſes langſamen Stückes erhält die einfacheſte Abwechslung der drey Akkorde, beſonders im erſten Theile. Die zwote Violine macht nur eine Bewegung, die ſonſt der Bratſche, und dem Baß zukömmt: dagegen die Bratſche einen beſondern Geſang führet, der aber doch mehrentheils die Brechung der Akkorde zum Grunde hat. Und da nun dieſe drey Stimmen meiſtens einerley Bewegung haben; ſo iſt es nöthig, daß der Baß einen ſehr langſamen Gang dagegen nimmt, wie er dann noch dazu ein Pizzikato macht. Der zweyte Theil hebt zwar in der erſten Ausweichung E dur an, geht aber gleich wieder zurück. Beym Anfang des fünften Takts geſchieht eine kurze Ausweichung in die Tonart A moll: allein, da die beyden Töne C und A in der Harmonie liegen bleiben; ſo entſpringen dadurch etliche fremde Akkorde. Der erſte hieher gehörige Akkord iſt der herrſchende Akkord in A moll: der zweyte iſt der Terzquinten- oder der erſte Akkord in F dur: der dritte kann unter die Harmonie des dritten Akkords in G dur gezählet werden: der vierte iſt der zuſammengeſetz-

te kleine Septimenakkord in E moll, der aber hier in dem dritten Akkord von A moll aufgelöſet wird. Hierauf erfolgt eine förmliche Kadenz. Und auf dieſe, einige Töne mit ihrer Harmonie, die ſehr ſtark ausgedrückt werden: worauf ein Piano mit der Wiederholung der Kadenz und dem Schluß nachfolget. Der Baß führet hier meiſtens ſeine langſamen Töne fort, womit auch die zwote Stimme abwechſelt: die Bratſche bleibt bey ihrem Geſang.

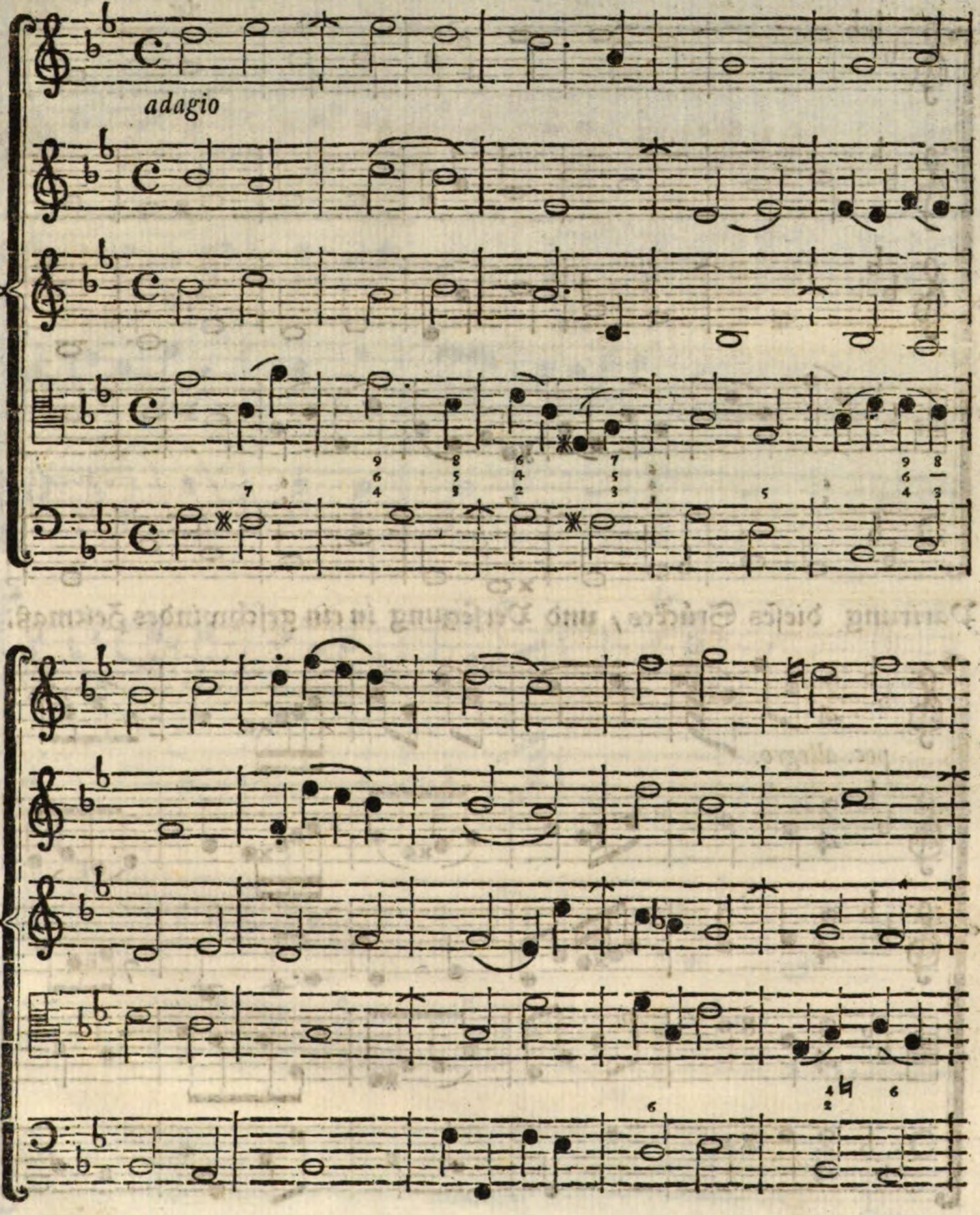
Bey der Aufführung eines ſolchen Stückes iſt fürnämlich dahin zu ſehen, daß die **begleitende Stimmen** die Stärke des Tons allein der erſten Violine überlaſſen, damit die Hauptmelodie durchaus deutlich vernommen werde. Auch ſogar **an denjenigen Stellen, wo ſie ein Forte zu machen haben, muß die Hervorragung der Hauptmelodie beobachtet** ſeyn. Soll ja eine Stimme neben der Hauptſtimme noch ſtark gehöret werden: ſo iſt es der Baß, wenn er anders nicht zu ſtark beſetzet iſt. Man weiß, was die Gleichheit der Inſtrumente: der Ausdruck des Forte und Piano: und der deutliche Vortrag vermag. Wenn auch ein Stück verſchiedenemale iſt aufgeführet, aber allezeit von geſchickten Leuten abgewechſelt worden; ſo wird man, dem ungeachtet, dennoch jedesmal eine andere Wirkung verſpüren.

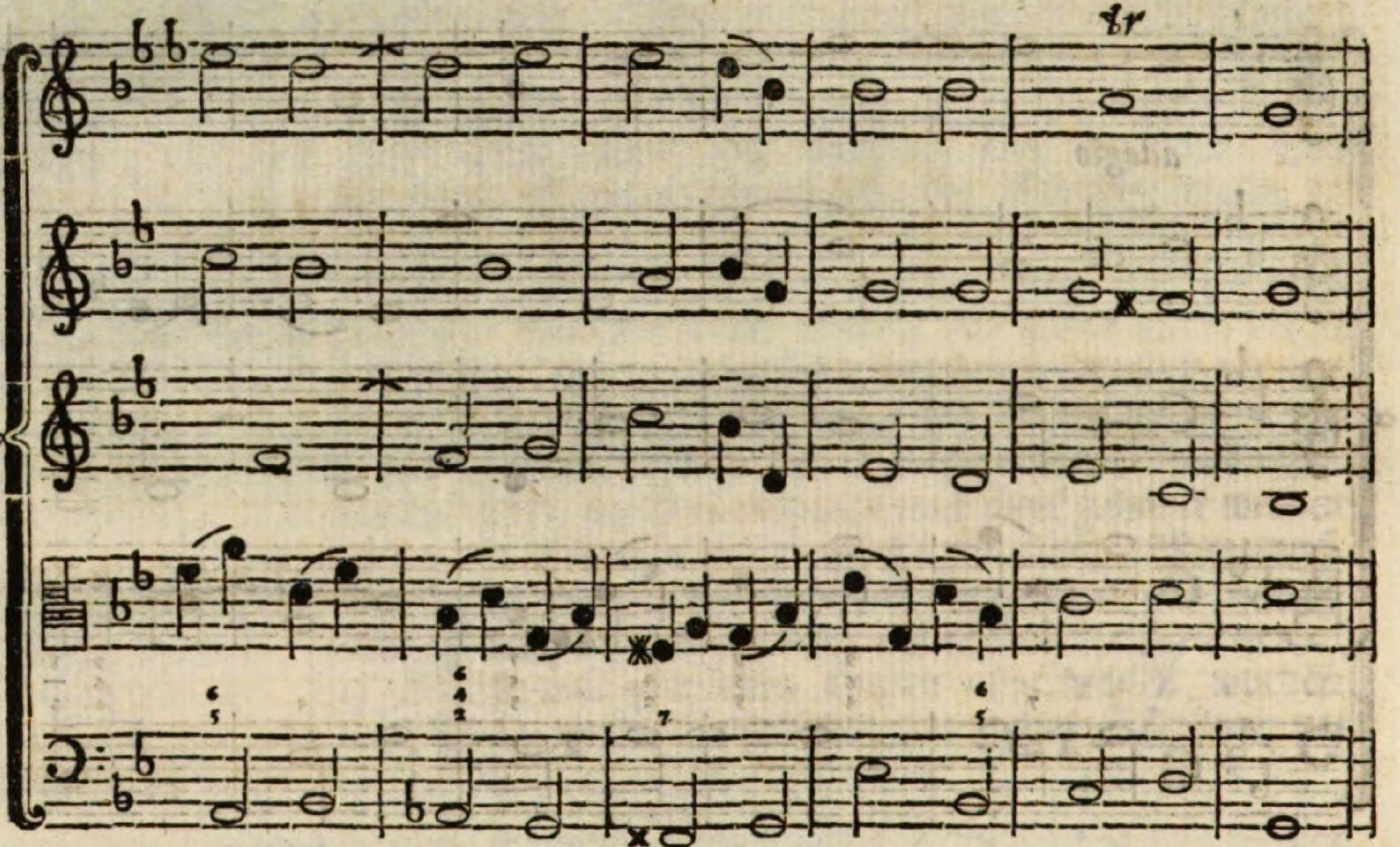
Sechſtes Hauptſtück.

Von der fünf- und mehrſtimmigen Kompoſition.

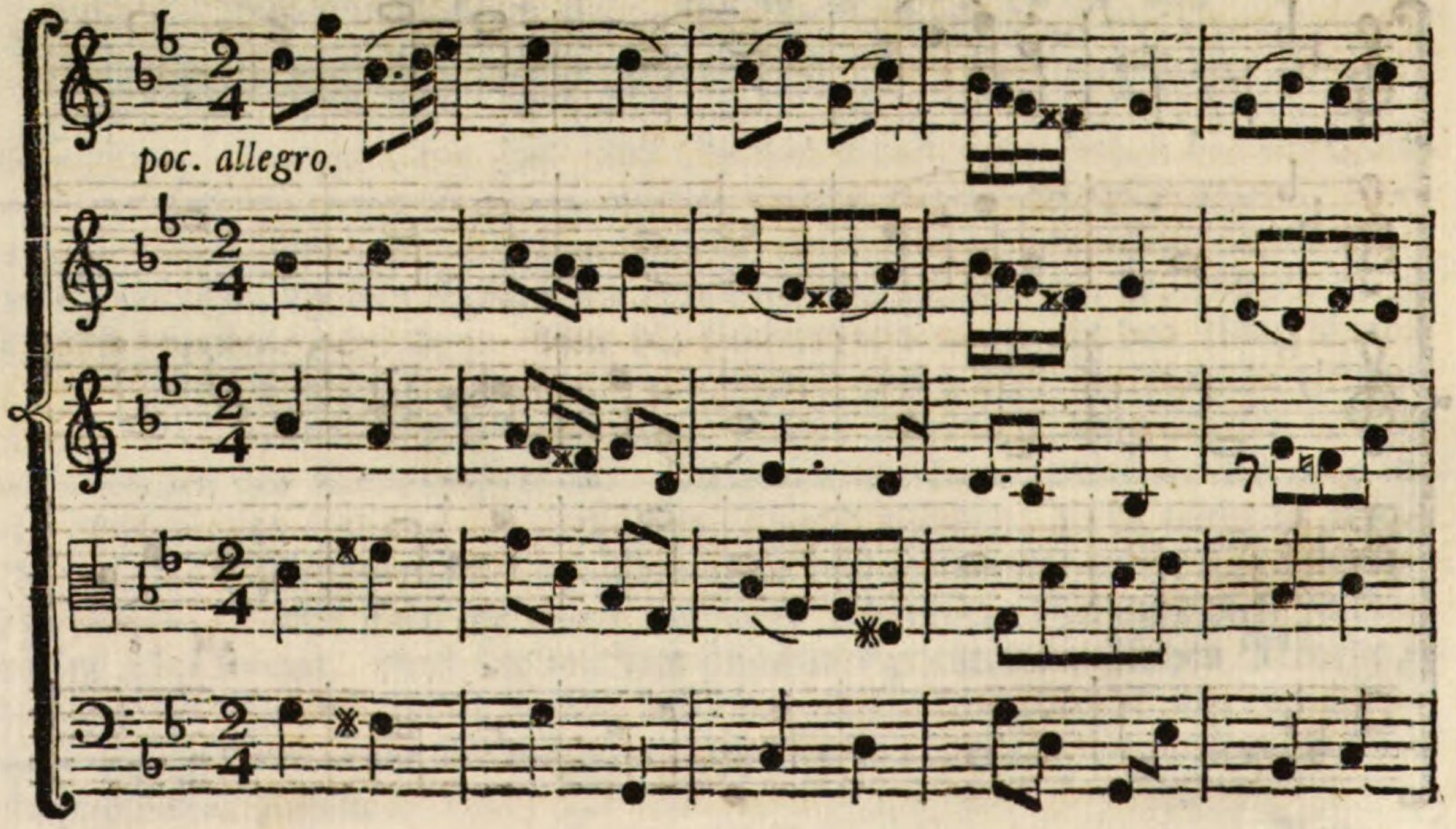
Diejenige Partien, die aus fünf Stimmen beſtehen, haben die nämliche Eintheilung, wie die vorher beſchriebenen vierſtimmigen Sachen. Die verſchiedene Arten: **die Nachahmung einer oder mehrerer Stimmen:** die **Abwechslung des Brillanten mit dem Singbaren** 2c. 2c. können auch hierinn angebracht werden. Nur die fünfte Stimme macht den Unterſchied. Dieſe Stimme mag koncertirend eingeführt ſeyn: oder ſie mag mit einer andern abwechſeln: oder alle Stimmen mögen certiren 2c. alles, dieſes hängt vom Willen des Komponiſten ab. Weil wir nun keine natürliche Akkorde in der Kompoſition haben, die aus fünf Tönen beſtehen; ſo iſt leicht zu errathen, daß die Stimmen mit der Oktav oder dem Einklange unter ſich abwechſeln müßen, damit bald die eine, und bald die andere Stimme dieſe Intervallen überkömmt. Auch die wirklich zuſammengeſetzten künſtlichen Akkorde, die fünf verſchiedene Töne haben, können ſelten angebracht werden, dahero man ſich mit jener Abwechslung behelfen muß. Ein Beyſpiel wird dieſes deutlicher zeigen.

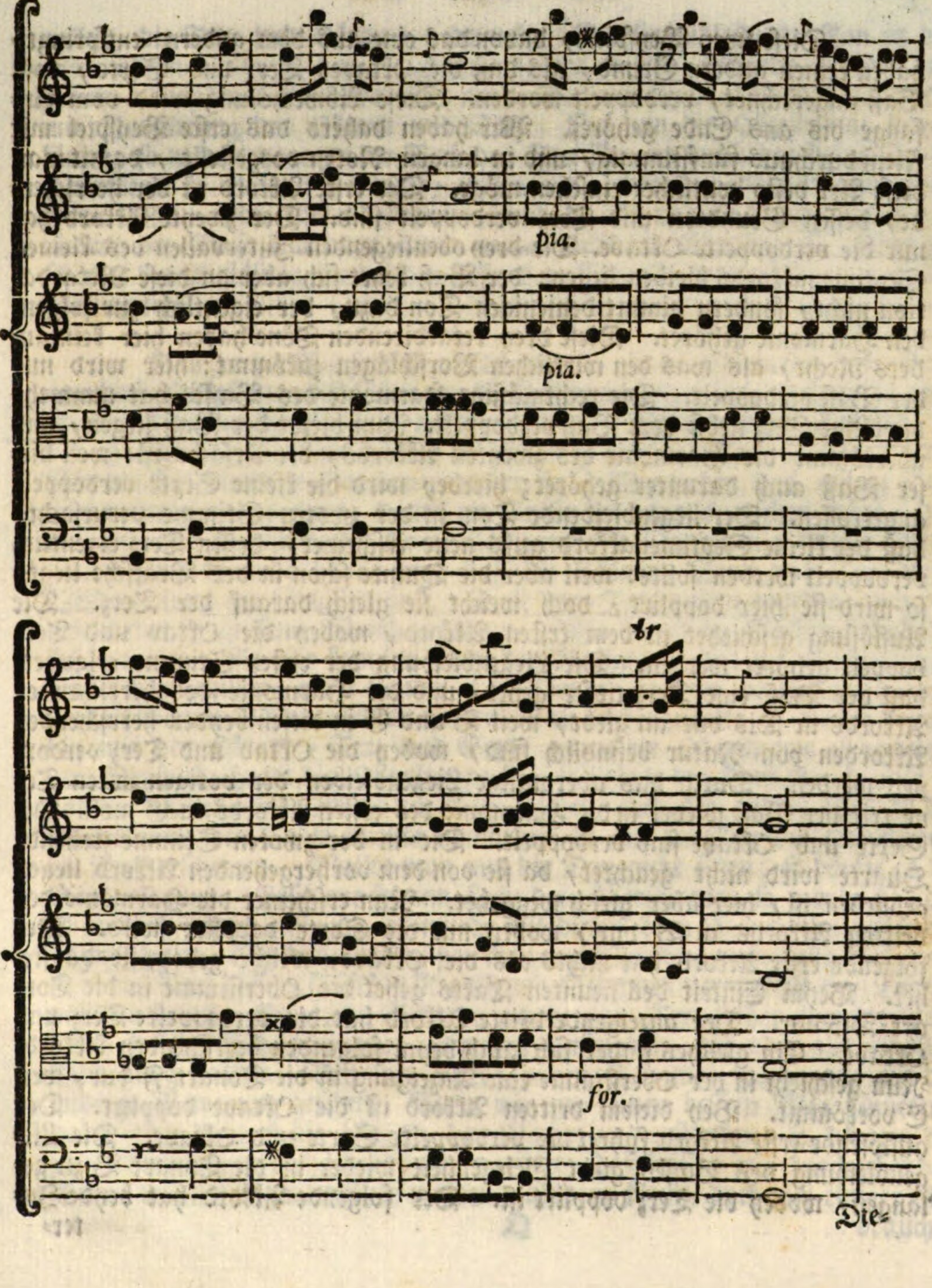
Beyſpiel eines fünfſtimmigen Satzes.





Varirung dieſes Stückes, und Verſezung in ein geſchwindes Zeitmaß.





pia.
pia.
tr
for.

Dieſe zwey Beyſpiele, davon das eine aus dem andern entſpringt, haben keinen andern Grund, als daß die Oktave, Terz und Sexte, vom Baß angerechnet, verdoppelt worden. Dieſe Abwechslung wird vom Anfange bis ans Ende gehöret. Wir haben dahero das erſte Beyſpiel mit Fleiß durchaus fünfſtimmig, und in langen Noten vorgeſtellt, damit man dieſe Art deſto deutlicher einſehen möge. Der erſte Akkord iſt der herrſchende, deſſen Grundton und Terz verdoppelt ſind. Der zweyte Akkord hat nur die verdoppelte Oktave. Die drey obenliegenden Intervallen des kleinen Septimenakkords bleiben liegen: der Baß kehrt ſich aber an dieſe Retardation nicht, ſondern nimmt denjenigen Ton dazu, der eigentlich zur folgenden Harmonie gehöret. Dieſe drey retardirenden Töne haben hier kein anders Recht, als was den wirklichen Vorſchlägen zukömmt: hier wird nur der Baß verdoppelt. Die rechtmäßige Harmonie des Baſſes hat nunmehr die kleine Terz nebſt dem Baß verdoppelt. Nun bleibt der Baß liegen, und überkömmt die Harmonie des zweyten Akkords, die Urſache iſt: weil dieſer Baß auch darunter gehöret; hierbey wird die kleine Sexte verdoppelt angetroffen. Der liegenbleibende Ton in der zwoten Stimme verurſacht, daß der kleine Septimenakkord aufs neue erſcheinet, deſſen Terz eigentlich verdoppelt werden ſollte: weil aber die Quinte ſchon in der Bratſche liegt, ſo wird ſie hier dopplirt, doch weicht ſie gleich darauf der Terz. Die Auflöſung geſchiehet in dem erſten Akkord, wobey die Oktav und Terz doppelt gehöret werden. Die Liegenbleibung der erſten Stimme erlaubet, daß der Baß eine Terz tiefer gehet, und die Harmonie des herrſchenden Akkords in Dis dur an giebt, weil B und G in dieſen beyden herrſchenden Akkorden von Natur befindlich ſind, wobey die Oktav und Terz verdoppelt werden. Durch das abermalige Liegenbleiben der vorigen zween Töne trit der Baß wieder in die Harmonie des erſten Akkords in G moll. Die Sexte und Oktave ſind verdoppelt. Die in der zwoten Stimme ſtehende Quarte wird nicht geachtet, da ſie von dem vorhergehenden Akkord liegen geblieben iſt, hier aber gleich weggehet. Nun erſcheinet die Harmonie des dritten Akkords in B dur, wobey nur die Sexte dopplirt wird. Der folgende erſte Akkord hat nichts als die Oktave, welche gedoppelt da ſtehet. Beym Eintrit des neunten Takts gehet die Oberſtimme in die Tonart Dis dur. Der anzeigende dritte Akkord hat die verdoppelte Terz und Oktave. Ein gleiches findet ſich auch beym folgenden herrſchenden Akkord. Nun geſchieht in der Oberſtimme eine Anzeigung in die Tonart F dur, weil E vorkömmt. Bey dieſem dritten Akkord iſt die Oktave dopplirt. Der auflöſende erſte Akkord führet die verdoppelte Sexte und Oktave. Die Liegenbleibung des Baſſes giebt Gelegenheit wieder in die Tonart B zu gelangen, wobey die Terz dopplirt iſt. Der folgende Akkord hat beyde Inter-

vallen, die Terz und Oktav, gedoppelt. Der liegenbleibende Ton in der erſten Stimme nimmt nun die Harmonie des dritten Akkords in Dis dur zu ſich, wobey die Sekunde dopplirt wird. Der auflöſende Akkord folget nach, mit Dopplirung der Oktave und Terz. Da nun die Oberſtimme liegen bleibt; ſo nimmt dagegen der Baß den Ton Fx, wodurch der kleine Septimenakkord in G moll entſtehet, und nur die Oktave gedoppelt genommen wird. Sein erſter Akkord kömmt, und da B und G liegen bleiben; ſo nimmt der Baß Dis dazu, und nachgehends die Septime C. Nun geſchiehet die Auflöſung im dritten Akkord in G moll, worauf dann auch der Schluß erfolget.

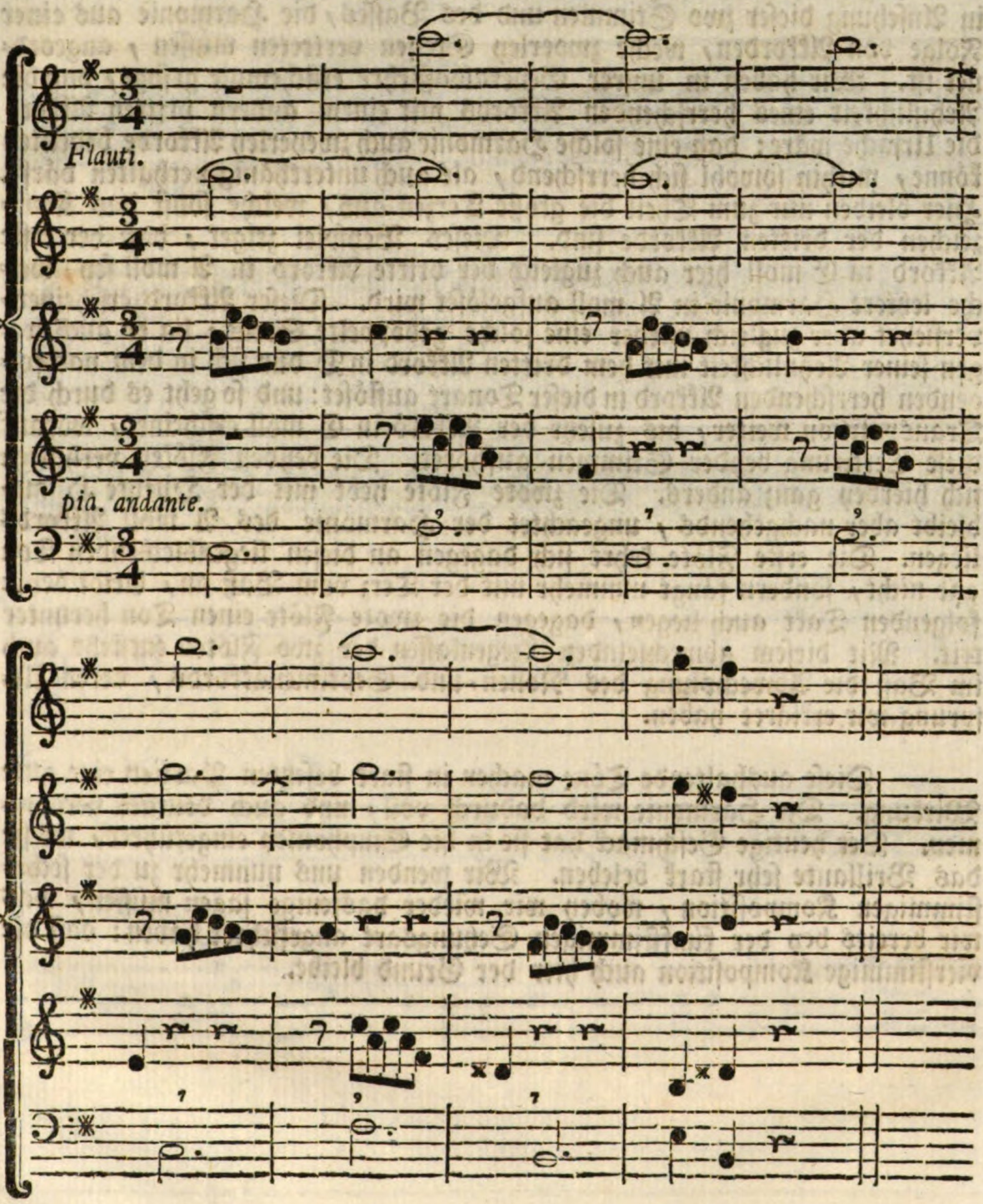
Das zweyte Beyſpiel iſt nichts anders, als die Variation des erſten, nur daß es die Länge der Töne um die Hälfte verkürzet hat, dahero es auch in den Zweyviertheils Takt geſetzt worden. Vom neunten Takt an, iſt die Harmonie zur Abwechslung vierſtimmig geſetzt. Nach etlichen Täkten fällt die fünfſtimmige Harmonie wieder ein. Wir haben das erſtere Beyſpiel deswegen zergliedert, damit ein Anfänger daraus erſehen möge, daß die fünf- und mehrſtimmige Kompoſition nur die Dopplirung einiger Intervallen zum Grunde habe: und daß die Oktave, Sexte und Terz dieſer Verdoppelung am fähigſten ſind. Dieſe drey Intervallen wurden auch bey den Alten in großem Werth gehalten. Ihre künſtliche Sachen gründeten ſich hierauf. So gar konnten ſie in der Geſchwindigkeit ein vierſtimmiges Stück hinſchreiben, wenn ſie nur eine Stimme vorhero verfertiget hatten. Zu dieſer einen Stimme ſetzten ſie den Baß ſolchergeſtalt: er mußte beſtändig mit der Oktave, Terz und Sexte gegen die Oberſtimme abwechſeln: zum Beyſpiel: hatte die Oberſtimme D, ſo konnte der Baß F, H oder D haben. Wurde die Oktave in Baß geſetzet, und der andere Ton in der Oberſtimme war C; ſo mußte nunmehro A als die Terz der Oberſtimme im Baß erſcheinen. Wollte man nun die Terz nicht ſetzen; ſo dürfte es die Sexte E ſeyn. Erſchiene ſodann H in der Oberſtimme, ſo wurde G oder D in Baß geſetzt. Genug, es wurde mit dieſen drey Intervallen beſtändig abgewechſelt. Auf dieſe Art mußte die ganze Melodie zwoſtimmig fortgeſetzt werden. Nach dieſem ſchrieben ſie noch zwo Stimmen vermittelſt der Transpoſition hinzu. Eine jede Stimme wurde eine Terz höher transponiret: durch welchen Weg dann vier Stimmen entſtunden, die aber alle einerley Bewegung hatten. Bey den erſtern zwoen Stimmen wurde nur auf die widrige Bewegung geſehen. Wenn wir nun keinen beſſern Weg kenneten, dabey aber dennoch die Regeln der Variation verſtünden; ſo dürften die zwo Oberſtimmen nachgehends nur variiret, daß heißt: mit durchgehenden Tönen und Springen verſehen werden, alsdenn könnte doch noch einiger Ge-

 brauch

brauch davon gemacht werden. Unten bey den Fugenſätzen werden wir von dem Gebrauch dieſer Setzart noch etwas zu ſagen haben. Wir haben dieſe Nachricht nur deswegen hier einfließen laſſen, um den Nutzen der Verdoppelung dieſer drey Intervallen zu beweiſen, beſonders, daß ſie keine Fehler in der vielſtimmigen Kompoſition verurſachen. Der Nutzen würde groß ſeyn, wenn ein Anfänger folgende Uebungen anſtellen möchte: er ſetzte zuerſt zwo Stimmen; nach dieſem verfertigte er noch eine Stimme, welche entweder an ſtatt der erſten Stimme, oder an ſtatt der Bratſche dienen müßte. Auch gar zum Baß könnte er ſie probiren, ob ſie ſich möchte dahin ſchicken, wenn noch ein oder anderer Ton nach dem Grund des Baſſes eingerichtet würde. Iſt dieſer Satz nunmehro dreyſtimmig zu Ende gebracht; ſo möchte dieſer Verſuch fortgeſetzt werden: wenn man zu dieſen drey Stimmen noch eine Stimme ſetzte, und zwar, an welche Stelle ſie ſich hinſchickte. Zum Beyſpiel: wenn die erſte Stimme weder zu hoch noch zu tief geſchrieben wäre; ſo ließe ſich gar bequem noch eine Stimme über ſie hinaufſetzen, die ſodenn die erſte Stimme abgeben könnte. Ein Gleiches möchte auch in der Tiefe geſchehen. Wenn die niedere Stimme nicht zu tief geſetzet iſt: ſo kann allezeit noch eine tiefere Baßſtimme hinzu geſchrieben werden. Iſt dieſe Uebung nunmehr mit vier Stimmen zu Ende gebracht; ſo ſiehet man nach: ob nicht noch eine Stimme nach vorheriger Anweiſung hinzu geſetzt werden könnte. Hierbey müßen nun freylich auch zuweilen kleine Pauſen, auch wohl ganze Täkte von Pauſen untergemiſcht werden, damit die Mannigfaltigkeit der Harmonie beyhehalten wird. Die drey verſchiedene Bewegungen, die die Stimmen unter ſich machen ſollen, möchten auch wohl in obacht genommen werden. Iſt die fünfte Stimme auch verfertiget; ſo könnte man erſt nachſehen, ob nicht zwey Hörner dazu zuſetzen wären. Wie dieſe zu ſchreiben, werden wir nachgehends anweiſen: indeſſen weiß ein jeder Muſikverſtändiger, daß dieſes Inſtrument aushaltende Töne, und öfteres Pauſiren verträgt, dahero es nur in brillanten Sachen am beſten zugebrauchen iſt. Hier dienet es ungemein zur Verſtärkung der Harmonie. Wir ſind verſichert, daß eine ſolche Uebung, ſowohl zur Kenntniß der Melodie als Harmonie dienen könnte, dahero es auch niemand gereuen möchte, wenn man einige Beyſpiele auf dieſe Art durchgearbeitet hätte. Die Uebung macht den Meiſter, und dieſe läßt ſich mit leichter Mühe verrichten, wenn man einen guten Grund in der Theorie vorher gelegt hat.

Noch

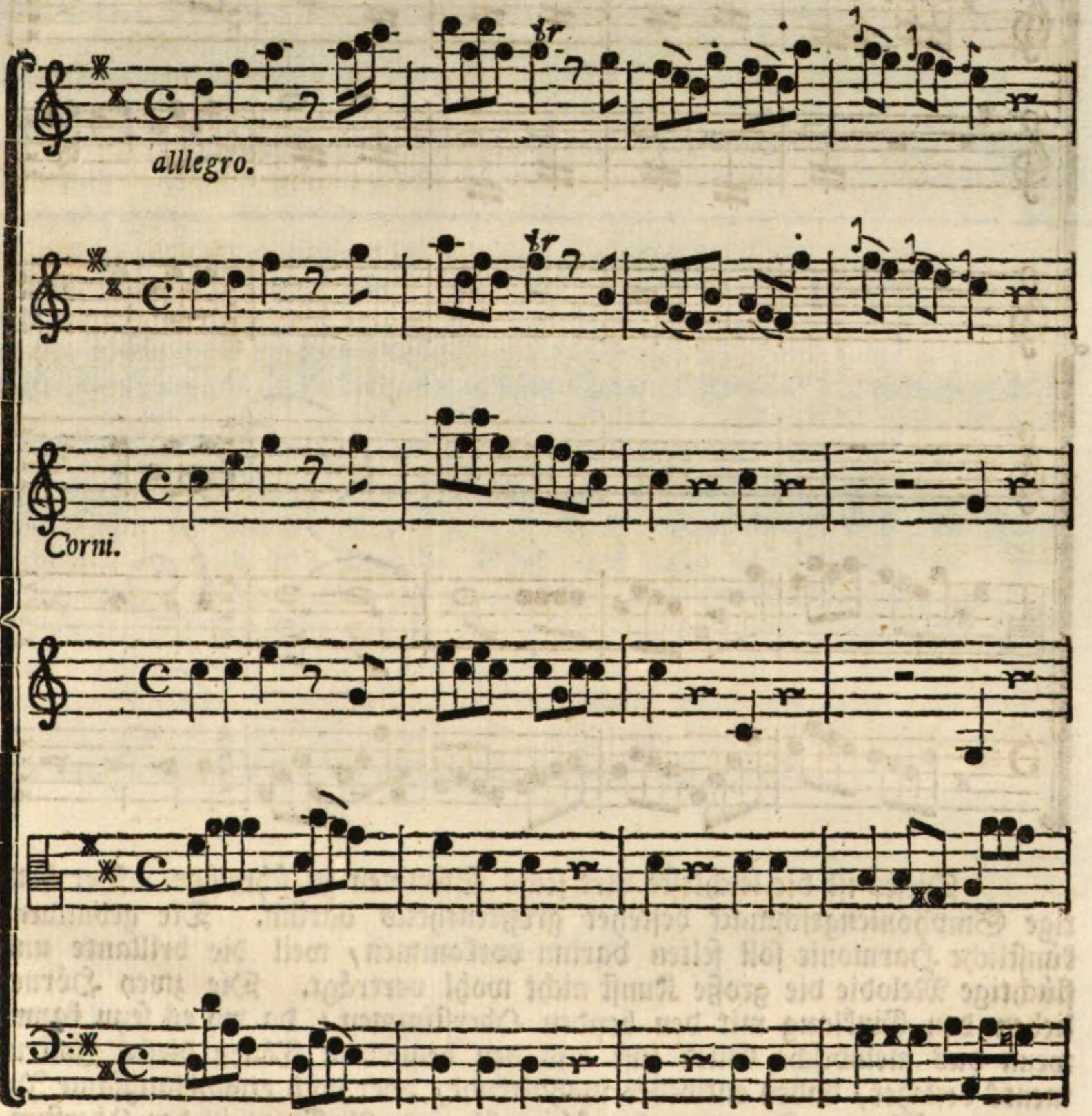
Noch ein Beyſpiel mit aushaltenden Tönen.

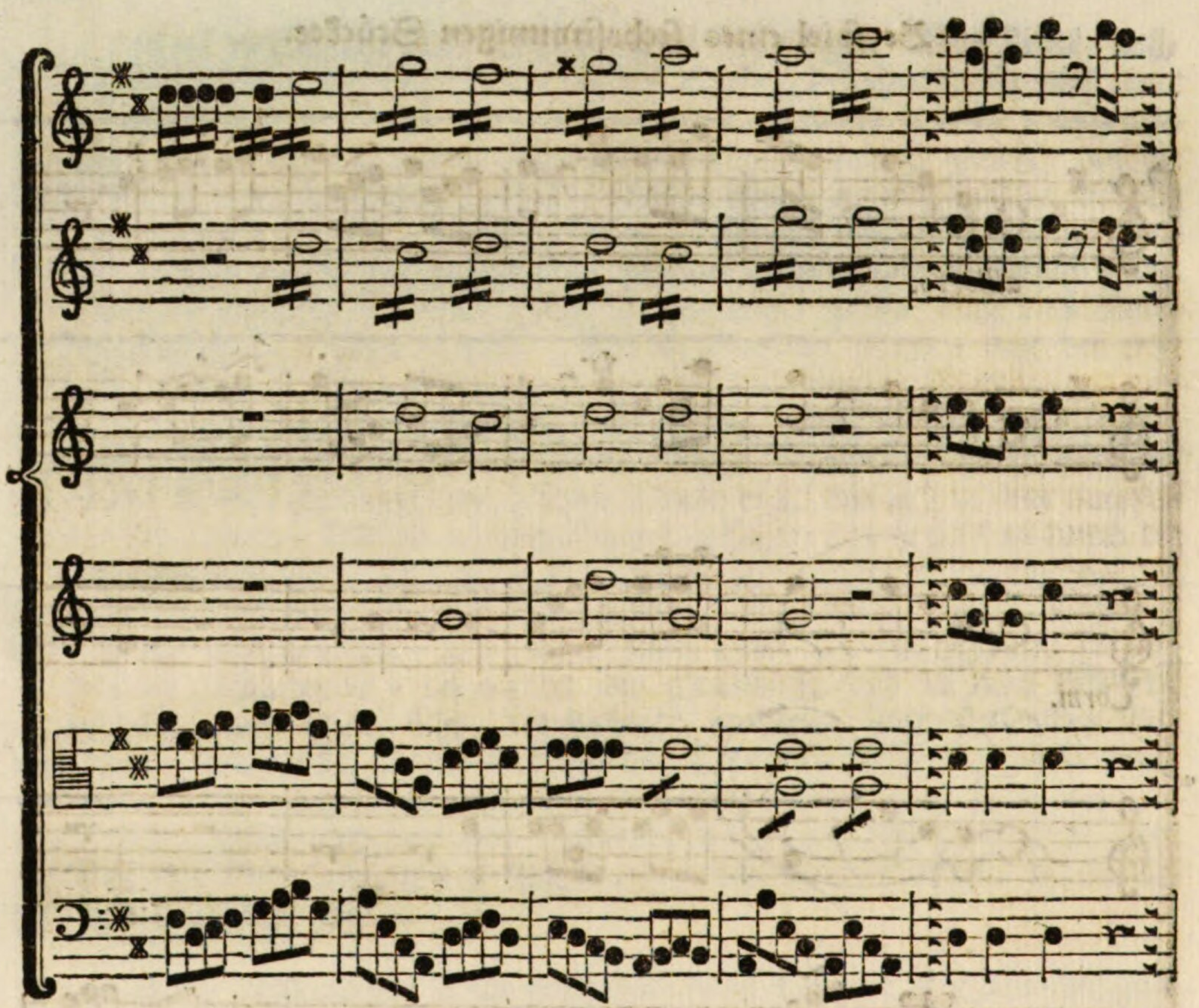


Hier werden die zwo Violinen zuerſt verfertiget. Man ſiehet, daß, in Anſehung dieſer zwo Stimmen und des Baſſes, die Harmonie aus einer Folge von Akkorden, weche zwoerley Stellen vertreten müſſen, angeordnet iſt. Wir haben in unſrer Generalbaßlehre etlichemale geſagt, daß die Aehnlichkeit eines herrſchenden Akkords mit einem andern dritten Akkord die Urſache wäre: daß eine ſolche Harmonie auch zweyerley Akkorde bedeuten könne, mithin ſowohl ſich herrſchend, als auch unterthänig verhalten dürfe. Hier bleiben nur zum Theil die große Terzen aus, welche ſonſt das Kennzeichen der dritten Akkorde ſind. Dieſes Beyſpiel zeiget, daß der erſte Akkord in E moll hier auch zugleich der dritte Akkord in A moll ſey, welche letztere Harmonie in A moll aufgelöſet wird. Dieſer Akkord erſcheinet, verſiehet aber zugleich wieder eine ſolche gedoppelte Stelle, da er auch wegen ſeiner Aehnlichkeit mit dem dritten Akkord in D dur ſich in dem nachfolgenden herrſchenden Akkord in dieſer Tonart auflöſet: und ſo geht es durch die Transpoſition weiter, bis zuletzt der Akkord in E moll erſcheinet, worauf dieſe Certirung beyder Stimmen aufhöret. Die beyden Flöten verhalten ſich hierbey ganz anders. Die zwote Flöte hebt mit der Quinte H an, bleibt aber nachgehends, ungeachtet der Harmonie des A moll Akkords liegen. Die erſte Flöte kehrt ſich dagegen an dieſen liegenbleibenden Ton gar nicht, ſondern fängt nunmehr mit der Terz vom Baß an, bleibt beym folgenden Takt auch liegen, dagegen die zwote Flöte einen Ton herunter trit. Mit dieſem abwechſelnden Liegenlaſſen der zwo Flöten entſteht auch im Baß die Abwechslung des Nonen- und Septimenakkords, deren Urſprung wir erkläret haben.

Dieſe aushaltende Töne machen in ſtark beſetzten Partien eine gute Wirkung. Die Harmonie wird dadurch voll, und auch deutlich vernommen. Der heutige Geſchmack hat ſie in die Sinphonien eingeführet, wo ſie das Brillante ſehr ſtark beleben. Wir wenden uns nunmehr zu der ſechsſtimmigen Kompoſition, wobey wir wieder dasjenige ſagen müſſen, was wir bereits bey der fünfſtimmigen Setzungsart angeführet haben: daß die vierſtimmige Kompoſition auch hier der Grund bleibe.

Beyſpiel eines ſechsſtimmigen Stückes.





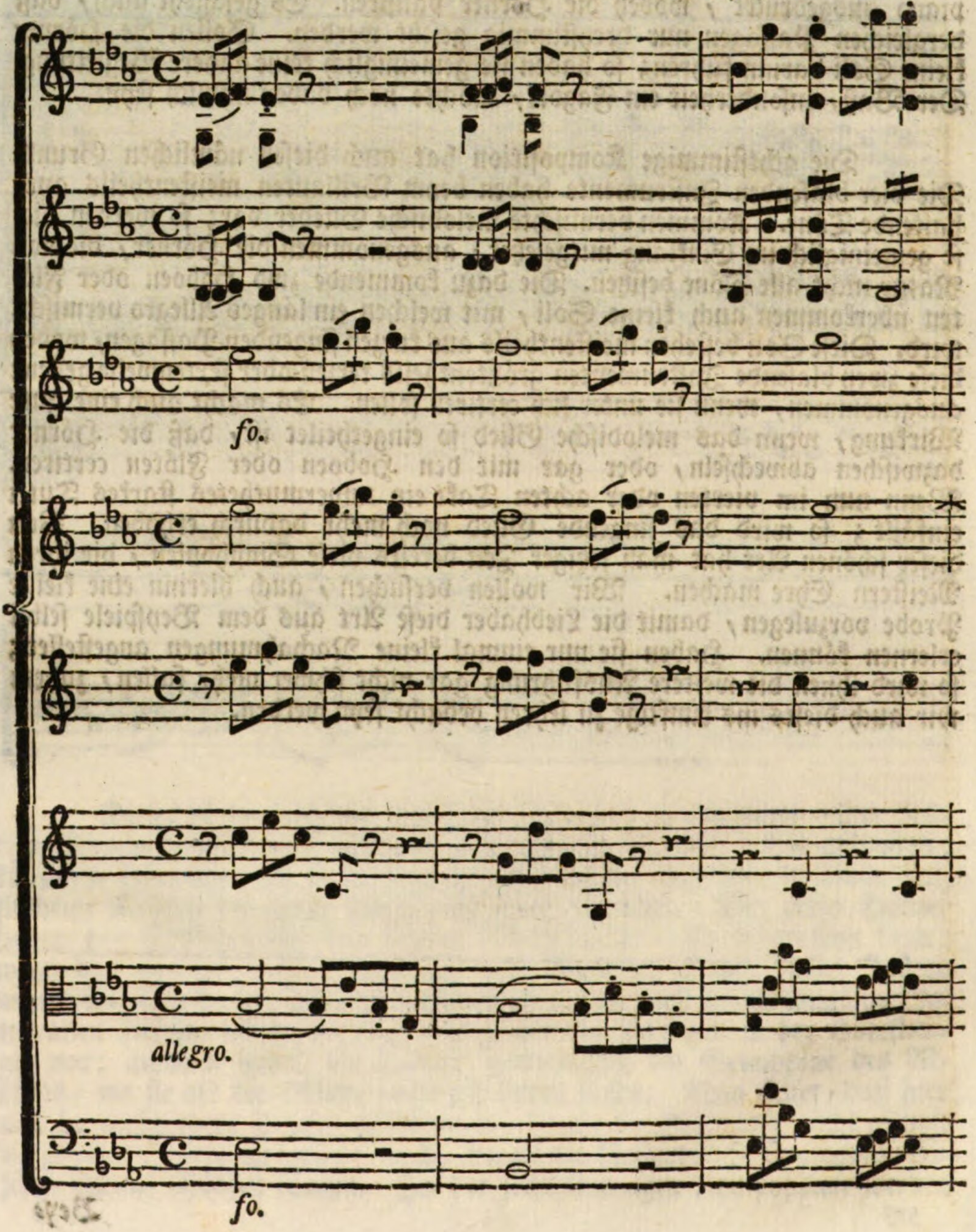
Dieſes iſt die leichteſte Art ſechs Stimmen zu ſchreiben. Der heutige Sinphoniengeſchmack beſtehet größtentheils darinn. Die gebundene künſtliche Harmonie ſoll ſelten darinn vorkommen, weil die brillante und flüchtige Melodie die große Kunſt nicht wohl verträgt. Die zwey Hörner lieben den Einklang mit den beyden Oberſtimmen: da wo es ſeyn kann: wenn das melodiſche Glied juſt aus den bequemen Tönen dieſes Inſtruments beſtehet, dabey entweder aushaltende, oder doch etwas langſame Intervallen führet. Kommen aber ſehr geſchwinde Paſſagen in der Oberſtimme vor: alsdenn haben die Hörner gemeiniglich die Grundtöne des Akkords, wo ſie oft die Oktave unter ſich hören laſſen. Man ſiehet, daß hier und da verſchiedene Pauſen vorkommen, damit die Harmonie nicht allezeit in gleicher Stärke fortgehet: auch, damit die blaßenden Inſtrumenten friſchen Athem ſchöpfen können. In der ſechsſtimmigen Kompoſition werden

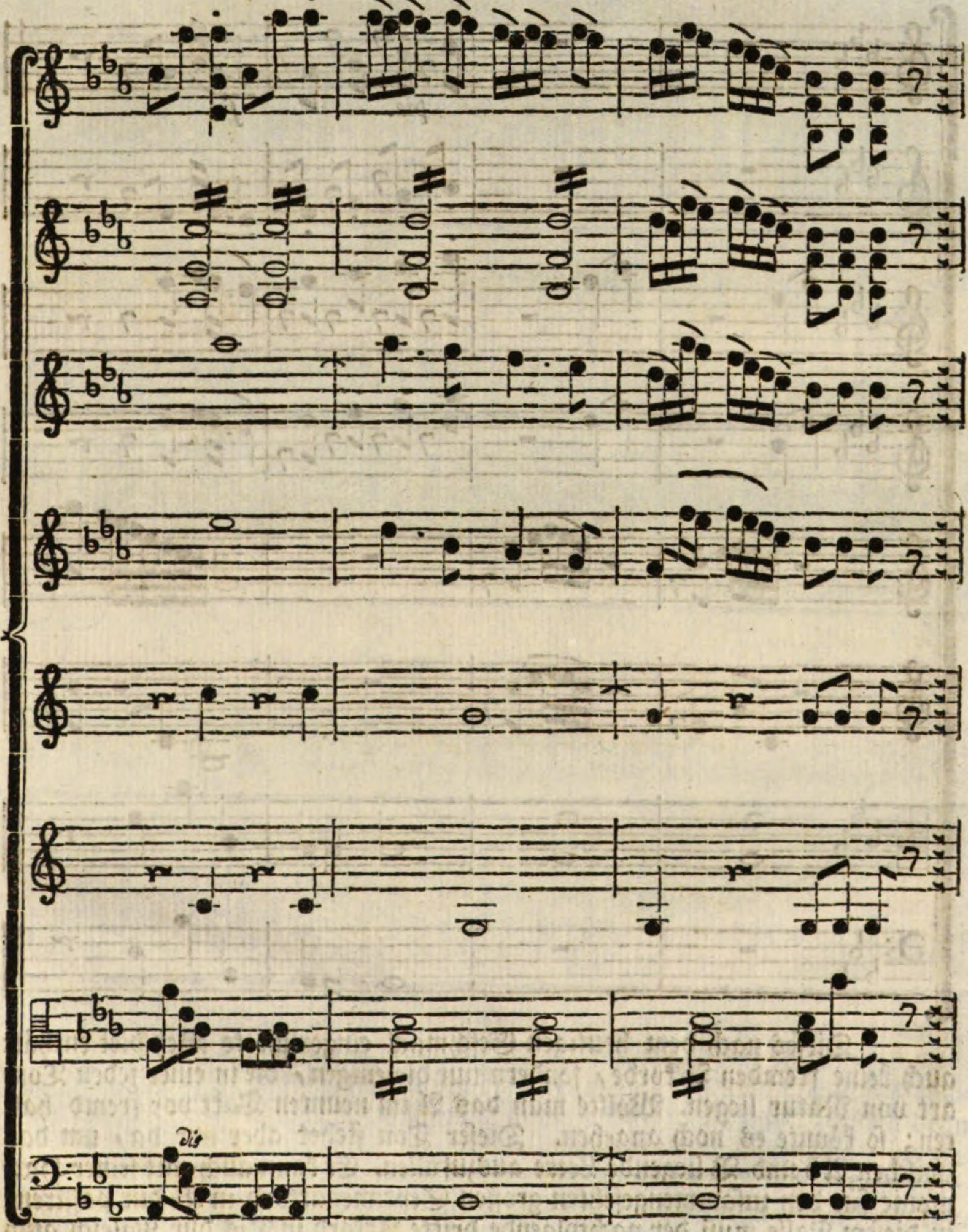
die

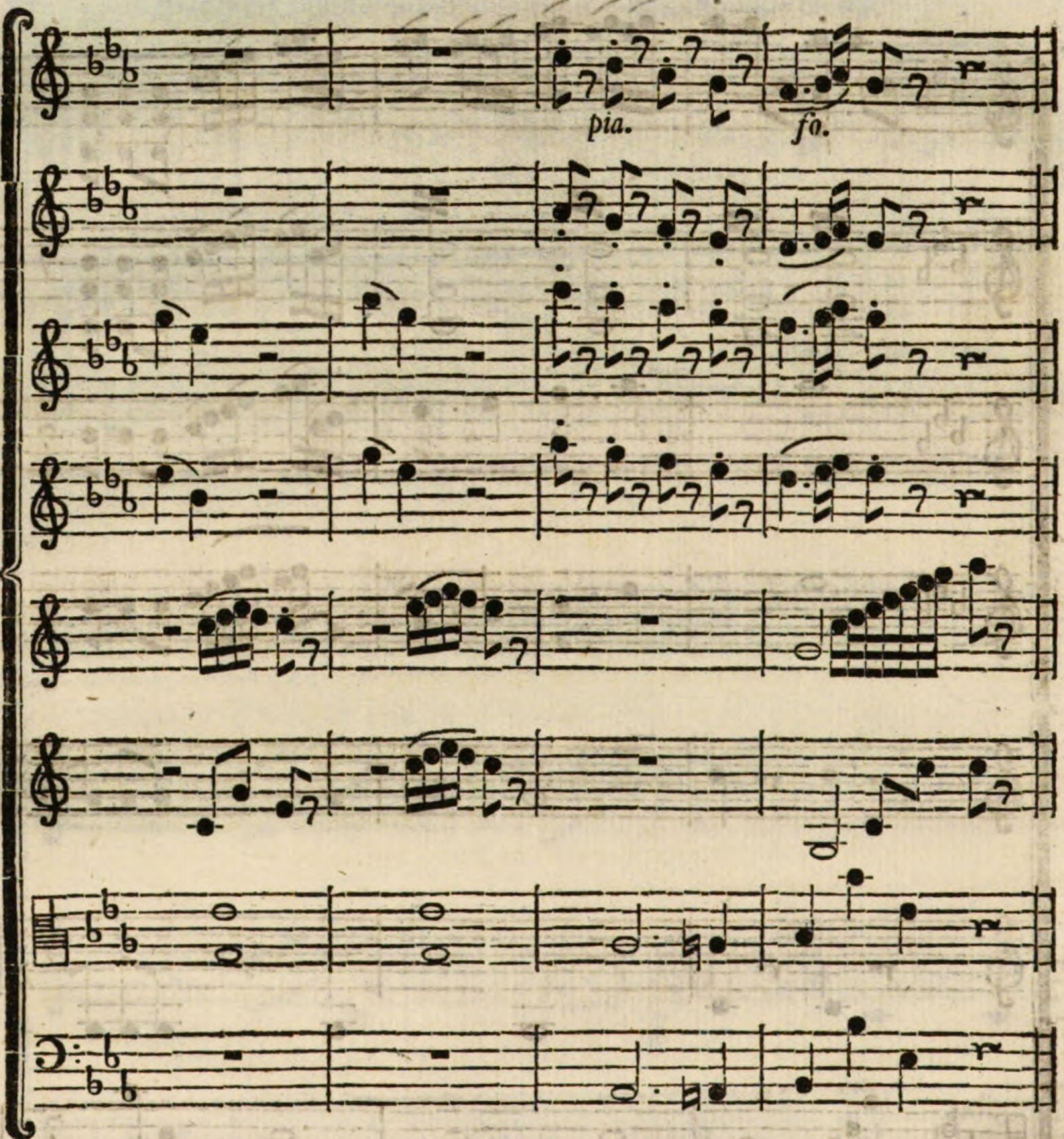
die ſingenden etwas langſam gehenden melodiſchen Glieder gemeiniglich piano ausgedrückt, wobey die Hörner pauſiren. Es geſchieht auch, daß dergleichen Paſſagen nur dreyſtimmig geſetzt werden. Sollen die Hörner kleine Soli darinn führen; ſo haben ſie gemeiniglich keine andere Begleitung. Der Baß, inſonderheit ein Fagott, möchte noch dabey nützlich ſeyn.

Die achtſtimmige Kompoſition hat auch dieſen nämlichen Grund. Die vier blaſenden Inſtrumente haben beym Brillanten meiſtentheils aushaltende Töne. Kommen vermiſchte melodiſche Glieder vor; ſo werden dieſe gemeiniglich im Einklang mitgeſetzet, ausgenommen die Hörner, die von Natur nicht alle Töne beſitzen. Die dazu kommende zwo Hoboen oder Flöten überkommen auch kleine Soli, mit welchen ein langes Allegro vermiſcht wird. Dieſe Soli beſtehen meiſtentheils aus kurzen ſingenden Paſſagen, wobey dieſe zwey blaſende Inſtrumenten größtentheils terzen-oder ſextenweiſe gehen: ausgenommen, wenn ſie unter ſich certiren ſollen. Es macht auch eine gute Wirkung, wenn das melodiſche Glied ſo eingetheilet iſt, daß die Hörner dazwiſchen abwechſeln, oder gar mit den Hoboen oder Flöten certiren. Wenn nun im vierten oder achten Takt ein unvermuthetes ſtarkes Tutti einfällt; ſo wird das ſingende Glied noch mehr dadurch erhoben. Von dieſer ſchönen Art hat man jetziger Zeit bereits viele Sinphonien, die ihren Meiſtern Ehre machen. Wir wollen verſuchen, auch hierinn eine kleine Probe vorzulegen, damit die Liebhaber dieſe Art aus dem Beyſpiele ſelbſt erlernen können. Haben ſie nur einmal kleine Nachahmungen angeſtellet; ſo wird ihnen die weitere Ausführung gar nicht ſchwer mehr fallen, zudem wir auch dieſes ins künftige zu lehren bedacht ſeyn werden.

Beyſpiel eines achtſtimmigen Sinphonienſatzes.




Dis



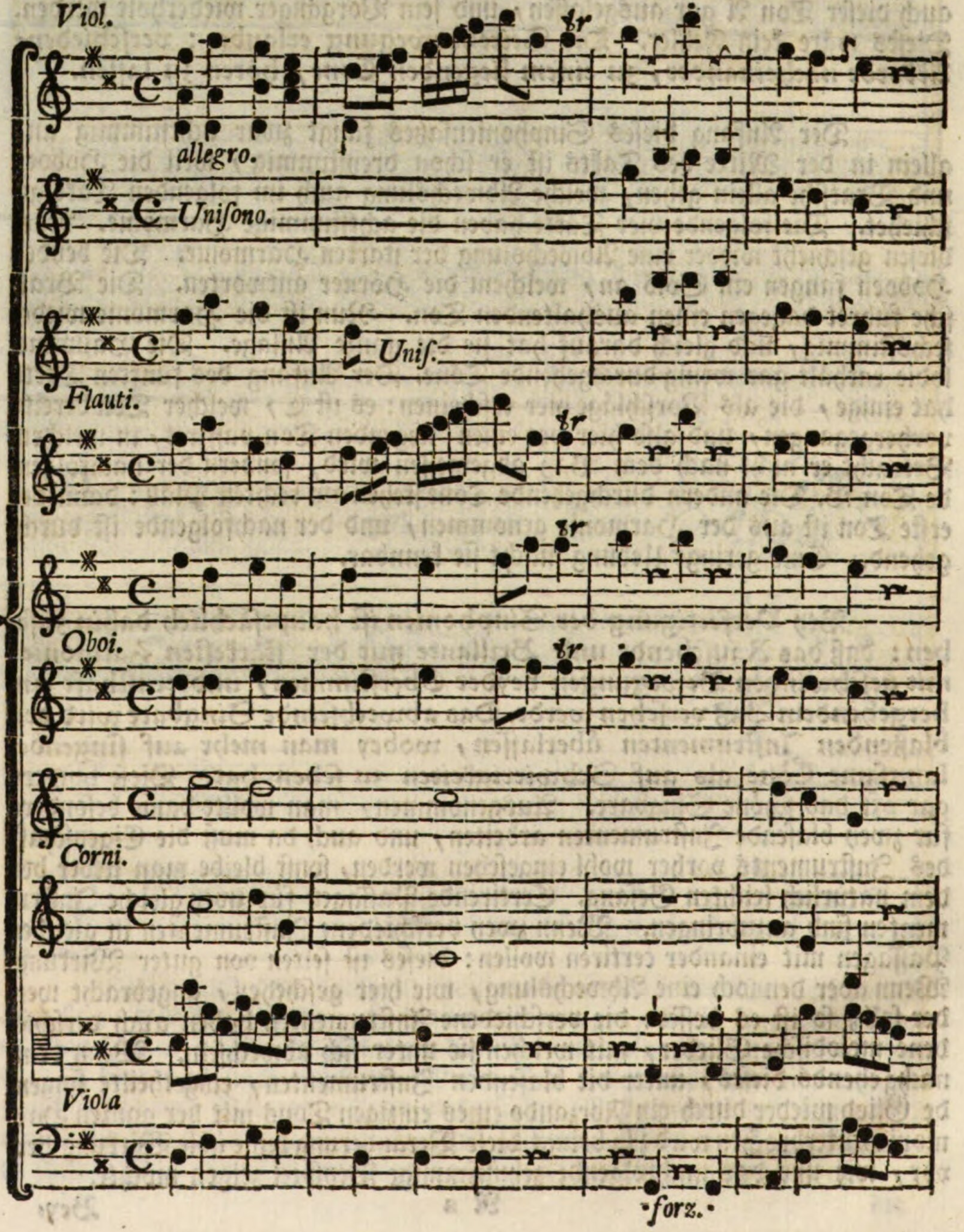
Dieſes nach dem heutigen Geſchmack eingerichtete Beyſpiel enthält auch keine fremden Akkorde, ſondern nur diejenigen, die in einer jeden Tonart von Natur liegen. Wollte man das A im neunten Takt vor fremd halten; ſo könnte es noch angehen. Dieſer Ton ſtehet aber nur da, um das zwiſchen A b und B liegende Leere auszufüllen. Er kann auch mit ſeiner Harmonie für den zuſammengeſetzten großen Septimenakkord in B dur paſſiren: in dieſem Falle muß der nachfolgende dritte Akkord in Dis dur zugleich auch die

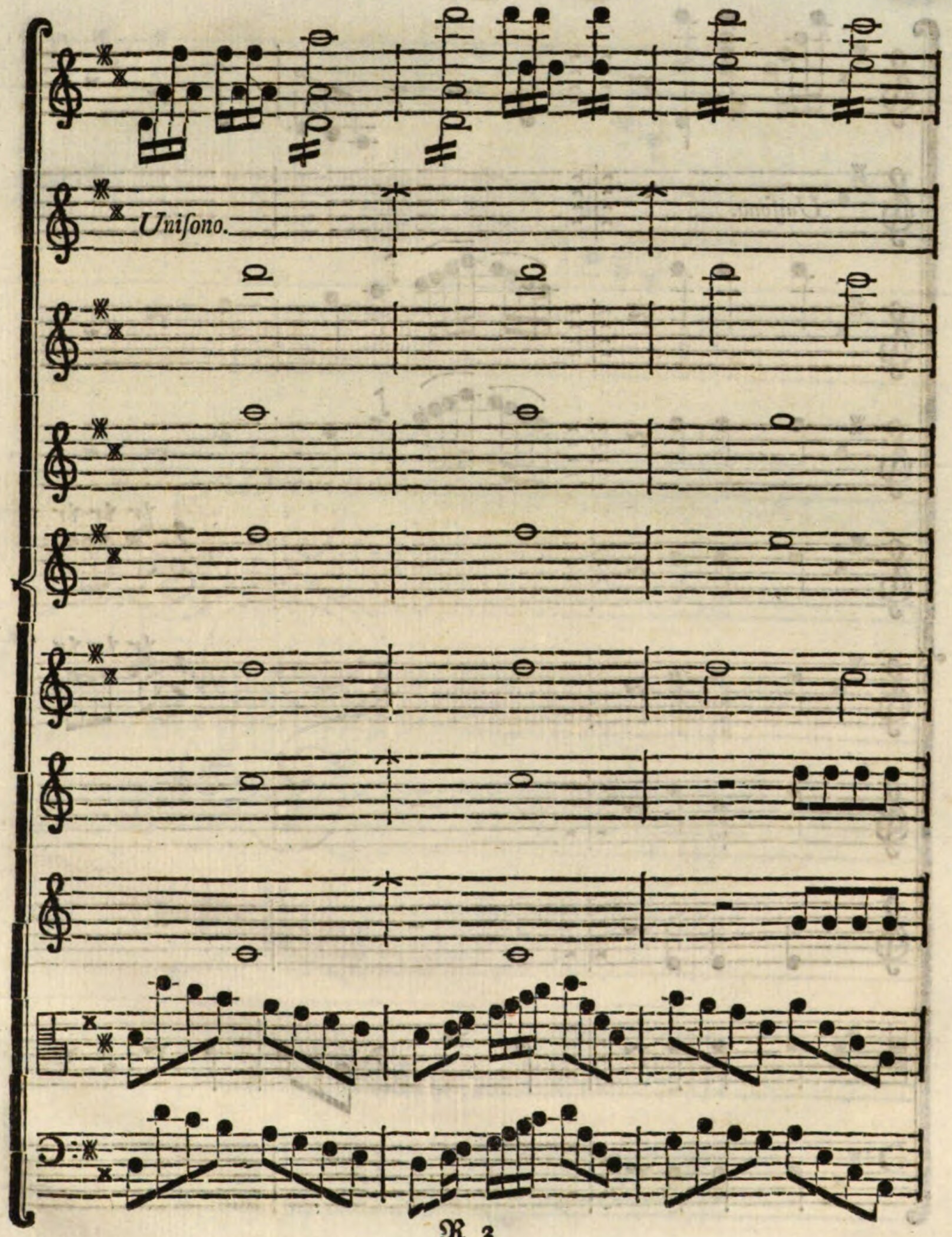
die Harmonie des herrſchenden Akkords in B dur vorſtellen. Indeſſen könnte auch dieſer Ton A gar ausgelaſſen, und ſein Vorgänger wiederholt werden. Dieſes wäre kein Fehler. **Die Seitenbewegung erlaubet: verſchiedene Akkorde nacheinander, zu einem liegenden Tone, hören zu laſſen.**

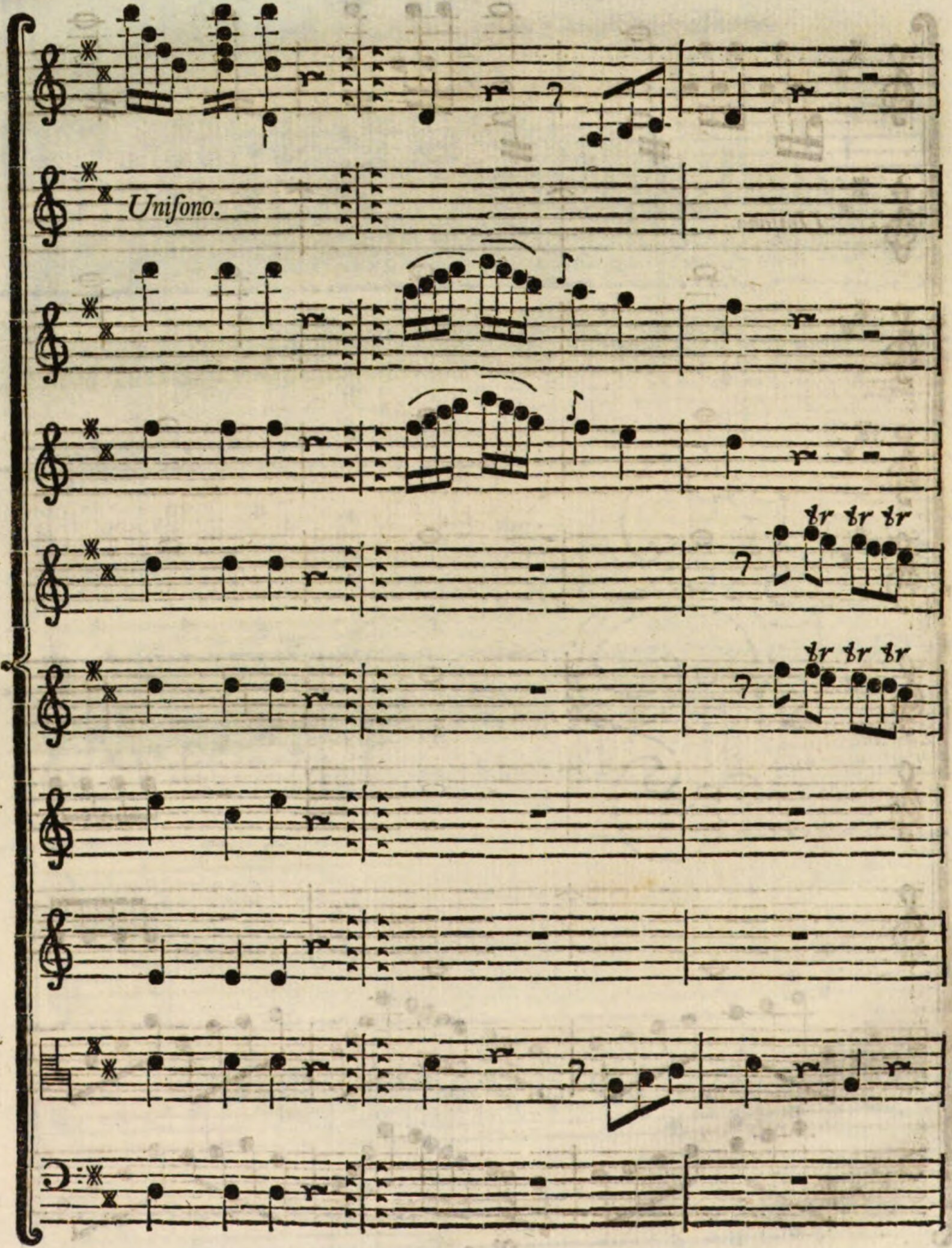
Der Anfang dieſes Sinphonienſatzes fängt zwar achtſtimmig an, allein in der Mitte des Takts iſt er ſchon dreyſtimmig, weil die Hoboen und Bratſche allein gehen, welche Abwechslung auch im folgenden Takt geſchiehet. Die folgende vier Täkte haben die achtſtimmige Harmonie. Nach dieſen geſchieht wieder eine Abwechslung der ſtarken Harmonie. Die beyden Hoboen fangen ein Solo an, welchem die Hörner antworten. Die Bratſche führet dagegen einen aushaltenden Ton. Nun iſt die Harmonie wieder ſechsſtimmig, und gleich darauf hat ſie die ganze Anlage. Die Hauptmelodie enthält gar wenig durchgehende Töne. Der Anfang des fünften Takts hat einige, die als Vorſchläge hier erſcheinen: es iſt C, welcher Ton bereits vorhergegangen, und alſo hier vor einen liegenden Ton paſſiret, in welchem Betracht er nicht nach dem Baß abgemeſſen wird, ſondern der nachfolgende Ton B. Die andern durchgehende Töne ſtehen am rechten Platz: dann der erſte Ton iſt aus der Harmonie genommen, und der nachfolgende iſt durchgehend. Eine geringe Uebung macht ſie kennbar.

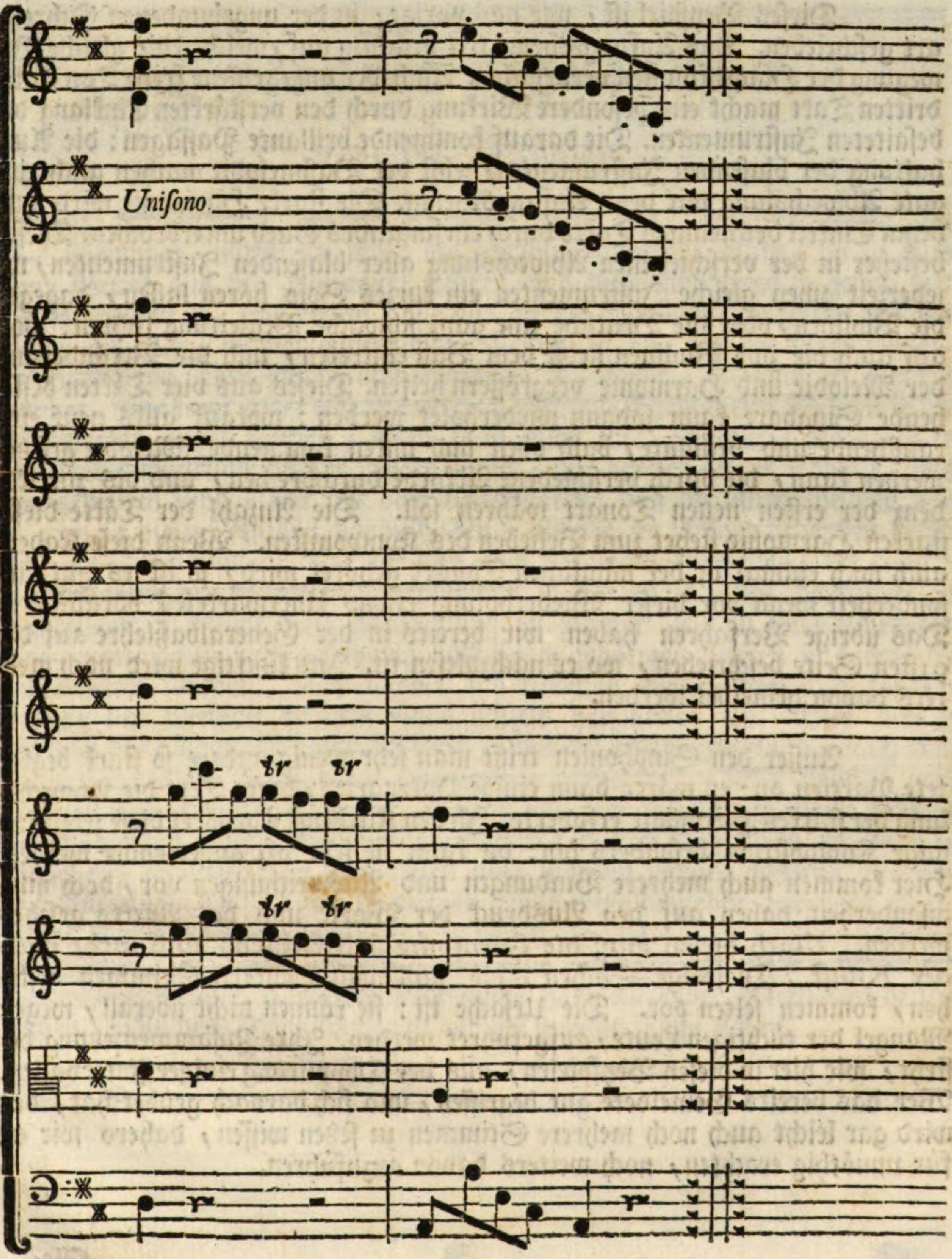
Bey Verfertigung der Sinphonien iſt hauptſächlich dahin zuſehen: daß das Rauſchende und Brillante mit der ſtärkeſten Harmonie: mit geſchwinden Bewegungen beyder Oberſtimmen, und ernſthaft einhergehendem Baß verſehen werde. Das abwechſelnde Singbare wird den blaßenden Inſtrumenten überlaſſen, wobey man mehr auf ſingende, langſame Töne als auf Schwierigkeiten zu ſehen hat. Dieſe hindern gar oft das ſchöne Singbare. Ausgenommen, man wollte dann beſonders für zwey blaſende Inſtrumenten arbeiten, und auch da muß die Eigenſchaft des Inſtruments vorher wohl eingeſehen werden, ſonſt bleibe man lieber bey dem natürlich leichten Geſang. Certirende Paſſagen für zwey gleiche Inſtrumenten ſind anzubringen. Wenn zwey verſchiedene Inſtrumenten in gleichen Paſſagen mit einander certiren wollen: dieſes iſt ſelten von guter Wirkung. Wenn aber dennoch eine Abwechslung, wie hier geſchehen, angebracht werder ſoll; ſo iſt es beſſer: die verſchiedene Inſtrumenten haben auch verſchiedene melodiſche Glieder, mit welchen ſie unter ſich abwechſeln. Wenn denn nachgehends dieſes, unter die blaſenden Inſtrumenten, eingetheilte ſingende Glied wieder durch ein Forzando eines einzigen Tons mit der ganzen Harmonie unterbrochen wird; ſo bringt dieſe Veränderung keine üble Wirkung hervor, wie uns das nachfolgende zehnſtimmige Beyſpiel zeigen möchte.

Beyſpiel eines zehnſtimmigen Sinphonienſatzes.




Unisono.


Uniſono.


Unisono
tr
tr
tr
tr

Dieſes Beyſpiel iſt, wie das vorige, in der ungebundenen Schreibart geſchrieben. Das Anfangsthema trit prächtig auf, welches die gleiche Bewegung der Hauptſtimmen verurſachet. Auch der ungegriffene freye Ton G im dritten Takt macht eine beſondere Wirkung durch den verſtärkten Einklang der beſaiteten Inſtrumenten. Die darauf kommende brillante Paſſagen: die Aushaltung der blaſenden Inſtrumenten, nebſt der Baßmelodie machen auch eine gute Abwechslung mit dem Anfangsthema. Die ſtarke Harmonie wird nun beym Eintrit des neunten Takts durch ein ſingendes Glied unterbrochen. Dieſes beſtehet in der verſchiedenen Abwechslung aller blaſenden Inſtrumenten, wo jederzeit zwey gleiche Inſtrumenten ein kurzes Solo hören laſſen, dagegen die Violinen, oder die Bratſche eine ganz ſchwache Begleitung führen: worauf auch die zwo Violinen nebſt dem Baß eintreten, und die Veränderung der Melodie und Harmonie vergrößern helfen. Dieſes aus vier Täkten beſtehende Singbare kann ſodann wiederholet werden: worauf aufs neue eine rauſchende und brillante, bald oben und unten kommende Melodie geſetzet werden kann, die durch verſchiedene Akkorde durchbrechen, und bis zur Kadenz der erſten neuen Tonart währen ſoll. Die Anzahl der Täkte dieſer ſtarken Harmonie ſtehet zum Belieben des Komponiſten. Wenn dieſe Kadenz auch noch einmal in der nämlichen Tonart gehöret wird, ſo iſt es gut, inſonderheit wenn vor dieſer Wiederholung etwas Unerwartetes voraus trit. Das übrige Verfahren haben wir bereits in der Generalbaßlehre auf der 91ſten Seite beſchrieben, wo es nachzuleſen iſt. Ins künftige wird noch mehrers davon gemeldet werden.

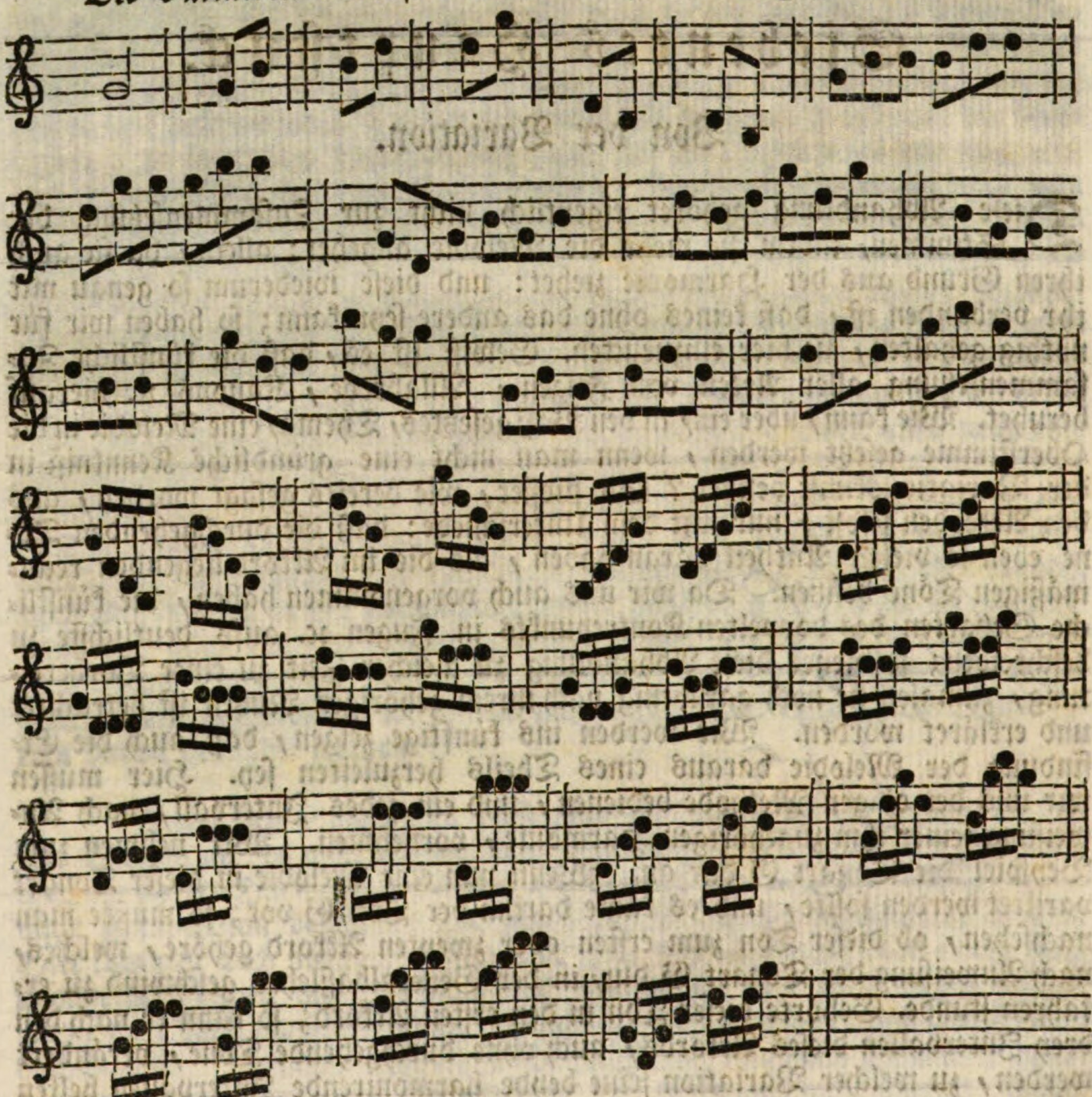
Außer den Sinphonien trifft man ſehr wenig andere ſo ſtark begleitete Partien an: es wären dann einige Opernarien, deren Text die Abwechslung der ſtarken Harmonie erfoderte. In den Kirchenſtyl gehöret dieſe zehnſtimmige Kompoſition beſonders hin: da kann ſie ſehr oft angewendet werden. Hier kommen auch mehrere Bindungen und Ausweichungen vor, doch muß inſonderheit dabey auf den Ausdruck der Worte und des Affekts geſehen werden. *Nach dieſen muß die Harmonie ſich richten, und nicht nach der Kunſt.* Diejenige Sachen, die aus noch mehrern Stimmen beſtehen, kommen ſelten vor. Die Urſache iſt: ſie können nicht überall, wegen Mangel der tüchtigen Leute, aufgeführet werden. Ihre Zuſammenſetzung beſteht, wie hier in dieſen Beyſpielen, aus der Dopplirung einiger Intervallen. Wer das bereits Gemeldete gut begriffen, und ſich darnach geübet hat, der wird gar leicht auch noch mehrere Stimmen zu ſetzen wiſſen, dahero wir es für unnöthig erachten, noch weiters davon anzuführen.

Siebentes Hauptſtück.

Von der Variation.

Dieſe Abhandlung gehöret eigentlich nicht zur Zuſammenſetzung der Stimmen, indem ſie mehr die Melodie angehet: allein, da ſie auch ihren Grund aus der Harmonie ziehet: und dieſe wiederum ſo genau mit ihr verbunden iſt, daß keines ohne das andere ſeyn kann; ſo haben wir für nöthig gehalten, ſie hier einzurücken. Gewiß iſt es, daß die künſtliche Zuſammenſetzung aller Arten von Fugen, Allabreve, Kanons ꝛc. hierauf beruhet. Wie kann, über ein, in den Baß geſetztes, Thema, eine Melodie in die Oberſtimme geſetzt werden, wenn man nicht eine gründliche Kenntniß in der Variationskunſt beſitzet? Sie fließet, wie bereits geſagt worden, aus den Akkorden ſelbſt, nur mit dem Unterſchiede: daß die durchgehenden Töne eben ſo vielen Antheil daran haben, als die im Akkord liegenden rechtmäßigen Töne beſitzen. Da wir uns auch vorgenommen haben, die künſtliche Setzarten des doppelten Kontrepunkts in Fugen ꝛc. aufs deutlichſte zu beſchreiben; ſo dienet dieſe Abhandlung zu gleicher Zeit zu einer Vorbereitung, zumalen ſie noch gar wenig nach ihrem gehörigen Nutzen iſt betrachtet und erkläret worden. Wir werden ins künftige zeigen, daß auch die Erfindung der Melodie daraus eines Theils herzuleiten ſey. Hier müſſen wir uns der obigen Methode bedienen, und ein jedes Intervall, nach Anweiſung ſeiner ihm zugehörigen Harmonie, vornehmen. Wir nehmen zum Beyſpiel die Tonart G dur an. Wenn nun eine Melodie in dieſer Tonart variiret werden ſollte, und es käme darinn der Ton G vor; ſo müßte man nachſehen, ob dieſer Ton zum erſten oder zweyten Akkord gehöre, welches, nach Anweiſung der Tonart G dur, in der Generalbaßlehre geſchwind zu erfahren ſtünde. Gehörte dieſer Ton in den erſten Akkord; ſo kann er nach den drey Intervallen dieſes Akkords, auch ohne durchgehende Töne, verändert werden, zu welcher Variation ſeine beyde harmonirende Intervallen helfen müſſen. Die drey Töne können in der Höhe oder Tiefe ſtehen.

Die Variation des erſten Akkords ohne durchgehende Töne.

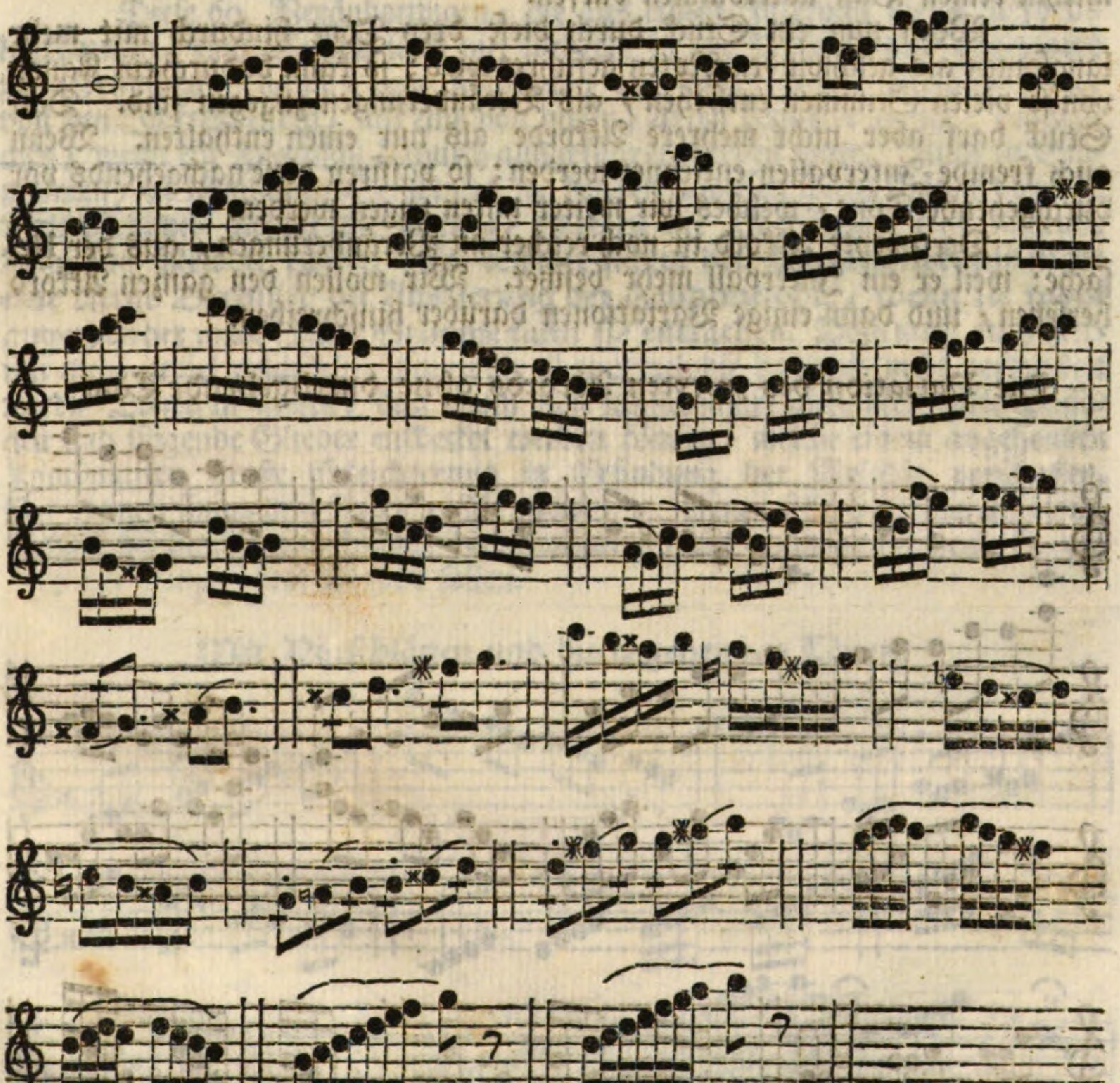


Dieſe 51. melodiſchen Glieder dürfen alle zur Variation des einzigen Tons G gebraucht werden. Es ſind auch noch weit mehrere heraus zu⸗bringen, wenn die Höhe und Tiefe nach dem Inſtrument, auf welchem ſie vorgetragen werden ſollen, abgemeſſen wird. Das iſt wahr, daß man hierzu den ganzen Akkord brauchet, wenn ſchon der einzige Ton zu variiren wäre. Und daß auf dieſe nämliche Art auch die andern beyden Töne H und G variiret werden: genug, daß ſie zuſammen in einen Akkord gehören: die ge⸗

naue⸗

naueſte Vereinigung unter ſich haben; ja wegen ihrer reinen Zuſammenſtimmung dem Gehör gleichſam nur einen einzigen Ton überlaſſen, wenn ſie auf einmal alle drey auf der Orgel, dem Flügel, oder mit drey ſehr rein blaſenden Inſtrumenten angegeben werden. Nähme man hierzu auch durchgehende Töne; ſo könnte man drey Töne von einem einzigen Akkord ſogar viele Tauſendmale variiren. Wir wollen hiervon noch einige Beyſpiele anführen.

Mit durchgehenden Tönen.

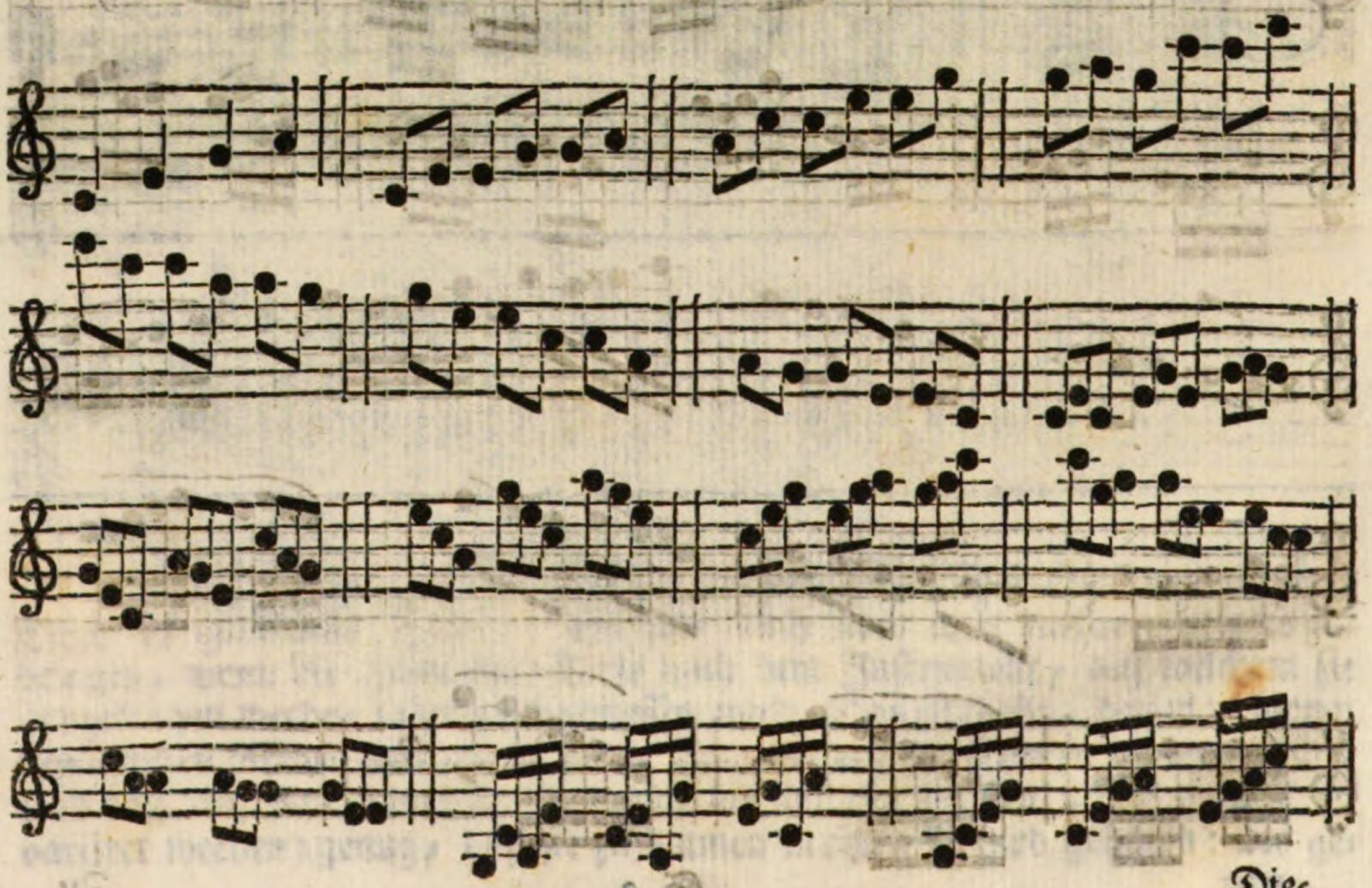


Zu dieſen 52. Klaſſen könnten wir noch ſehr viele hinzu ſetzen, wenn wir uns nicht vorgenommen hätten, alles nach der möglichſten Kürze abzuhandeln. Freylich geſchiehet es dennoch zuweilen, daß, um deutlich zu ſchreiben, man ſich etwas weitläufig ausdrücken muß. Die Leſer ſind im Nachdenken ungleich. Die hieher geſetzte kurze Beyſpiele mit durchgehenden Tönen gehen bis an 32. Die folgende ſind mit Vorſchlägen vermiſcht, und langen bis an 48. Nun haben wir in der Generalbaßlehre, und hier gleich im Anfange geſagt, daß dieſe Töne bloß zur Formirung der Melodie dienen, mithin keinen Baß überkommen dürfen.

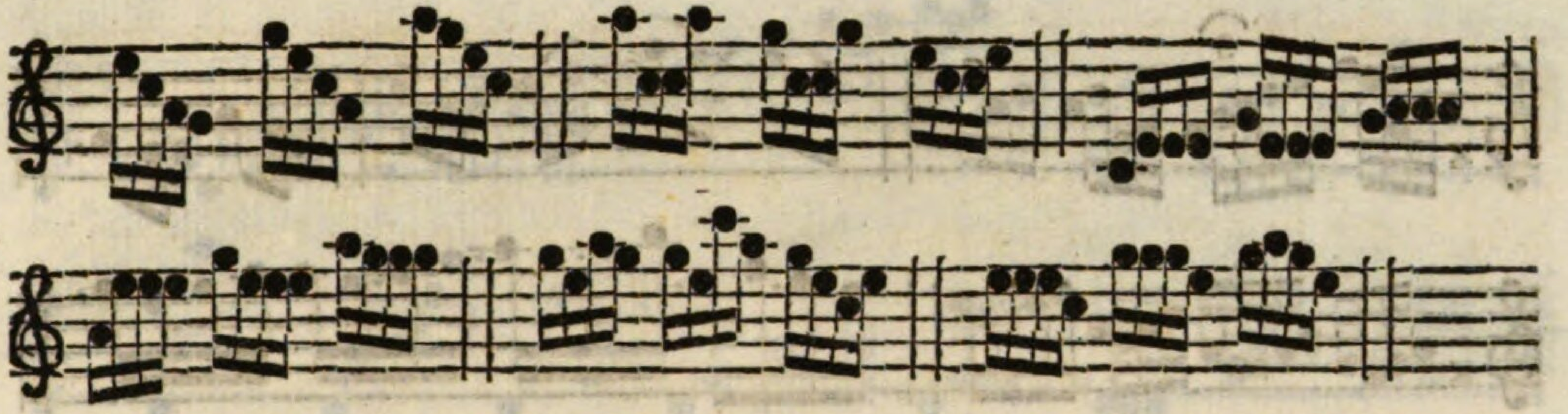
Wenn nun ein Stück durch dieſe drey Töne hindurch mit mehr langſamen als geſchwinden Noten geführet wird; ſo kann dadurch ein Kanon von ſo vielen Stimmen entſtehen, als Veränderungen zugegen ſind. Das Stück darf aber nicht mehrere Akkorde als nur einen enthalten. Wenn auch fremde Intervallen entlehnet werden; ſo paſſiren dieſe nachgehends vor durchgehende Töne, welches wir weiter unten zeigen werden.

Der zweyte Akkord iſt noch reicher an Veränderungen, aus der Urſache: weil er ein Intervall mehr beſitzet. Wir wollen den ganzen Akkord herſetzen, und dann einige Variationen darüber hinſchreiben.

Die Variation des zweyten Akkords ohne durchgehende Töne.

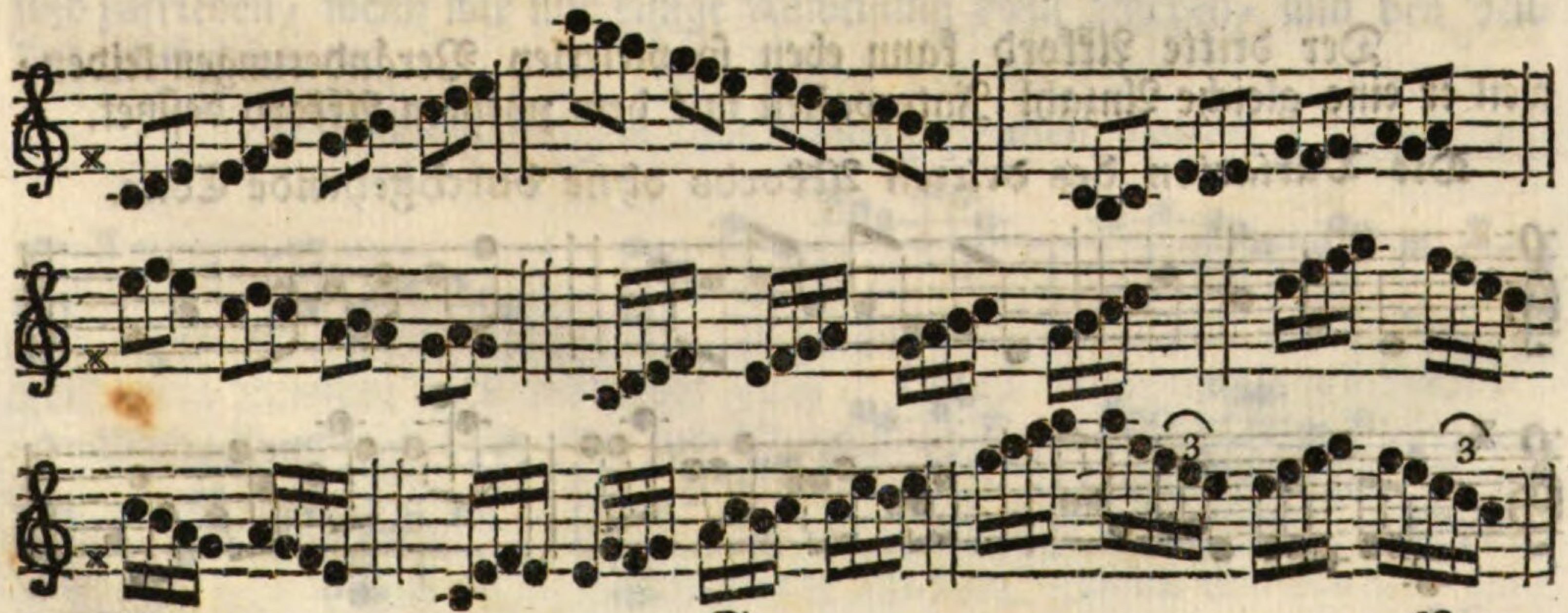


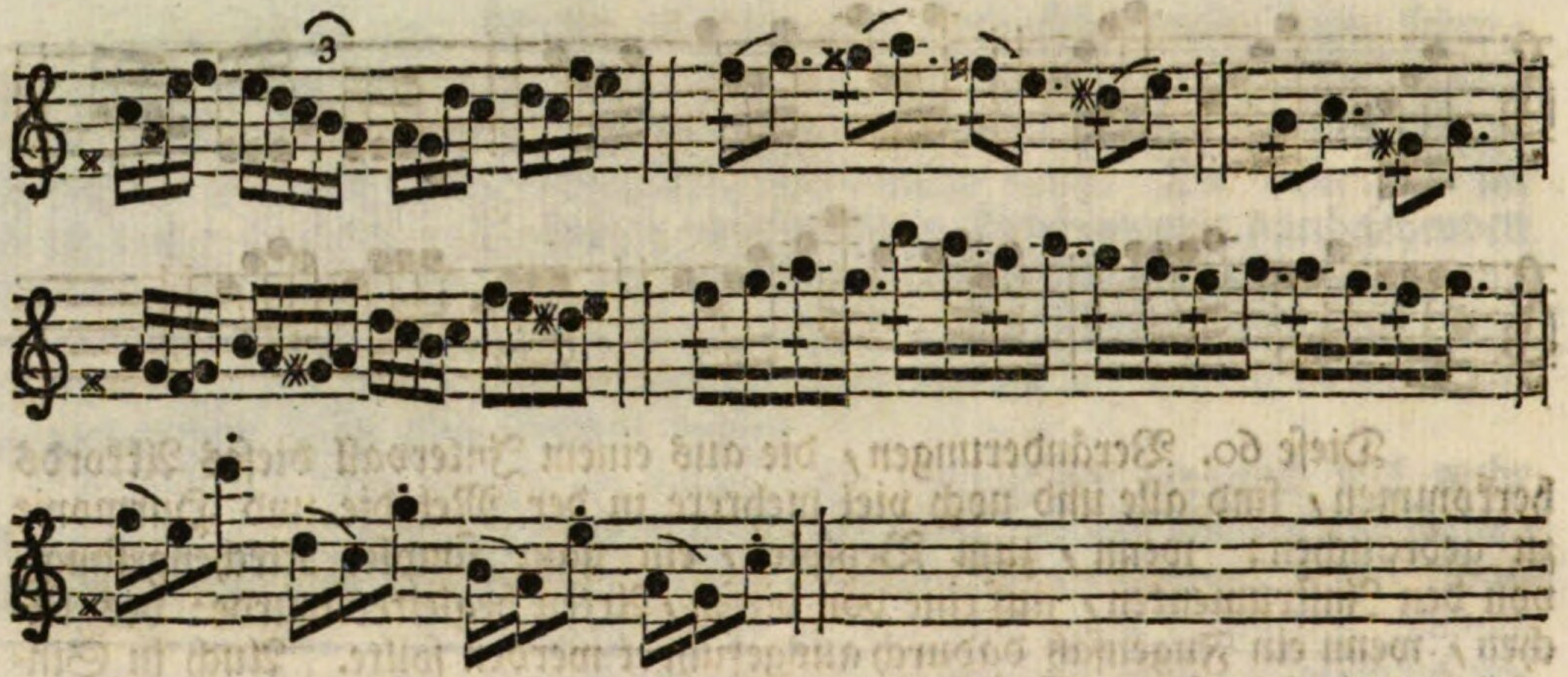
Die=



Dieſe 60. Veränderungen, die aus einem Intervall dieſes Akkords herkommen, ſind alle und noch viel mehrere in der Melodie und Harmonie zu gebrauchen: wenn, zum Beyſpiel, ein ganz ſimpler Kirchengeſang, von den Inſtrumenten, auf eine von dieſen, Arten begleitet würde: desgleichen, wenn ein Fugenſatz dadurch ausgeführet werden ſollte. Auch in Sinphonien, in langſamen Stücken ꝛc. ꝛc. können zuweilen ſolche Gänge von den Mittelſtimmen angebracht werden, dagegen die Oberſtimme eine ſingende langſame Melodie führet. **Es befindet ſich in der Variationskunſt nicht eine kleine Beyhülfe zur Auszierung der Hauptmelodie, wenn ſie wohl angewendet wird! keine Stimme kann ſie entrathen.** Doch muß auch hierinn nicht zuviel geſchehen, damit die Hauptmelodie dadurch nicht verdunkelt wird. Dieſes iſt gewiß, daß durch dieſe Wiſſenſchaft auch viele gute Paſſagen und ſingende Glieder entdecket werden können, welche einem angehenden Komponiſten große Erleichterung in Erfindung der Melodie verſchaffen. Die kleinen ſingenden Arien, Menuets, ꝛc. dienen ſehr gut zum variiren. Auch ſelbſt die Adagio können die Variation nicht entbehren, wenn ſie anders gut ausgeführet werden ſollen.

Mit Vorſchlägen und durchgehenden Tönen.

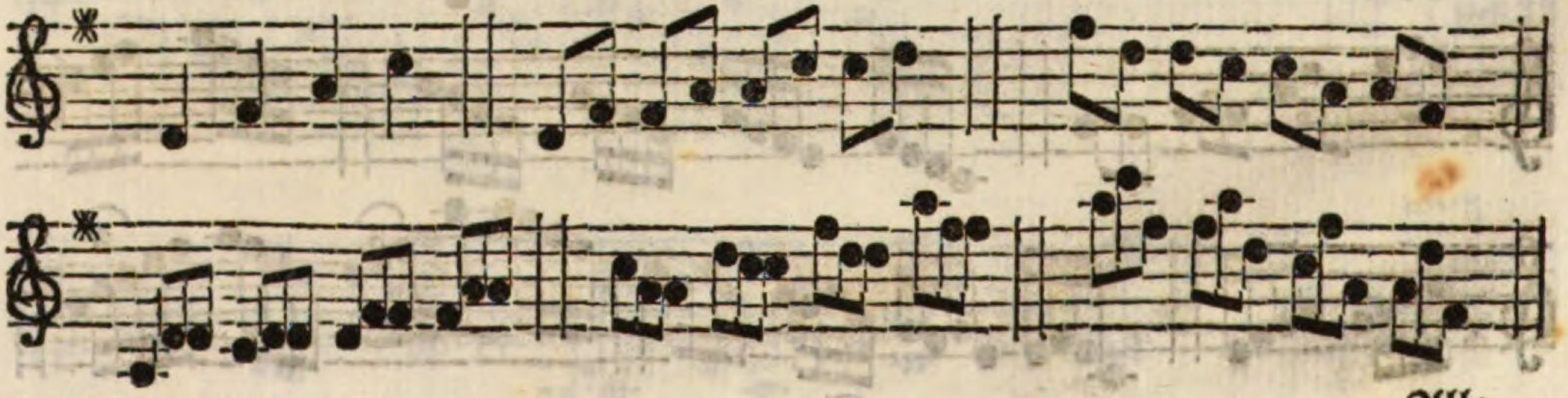




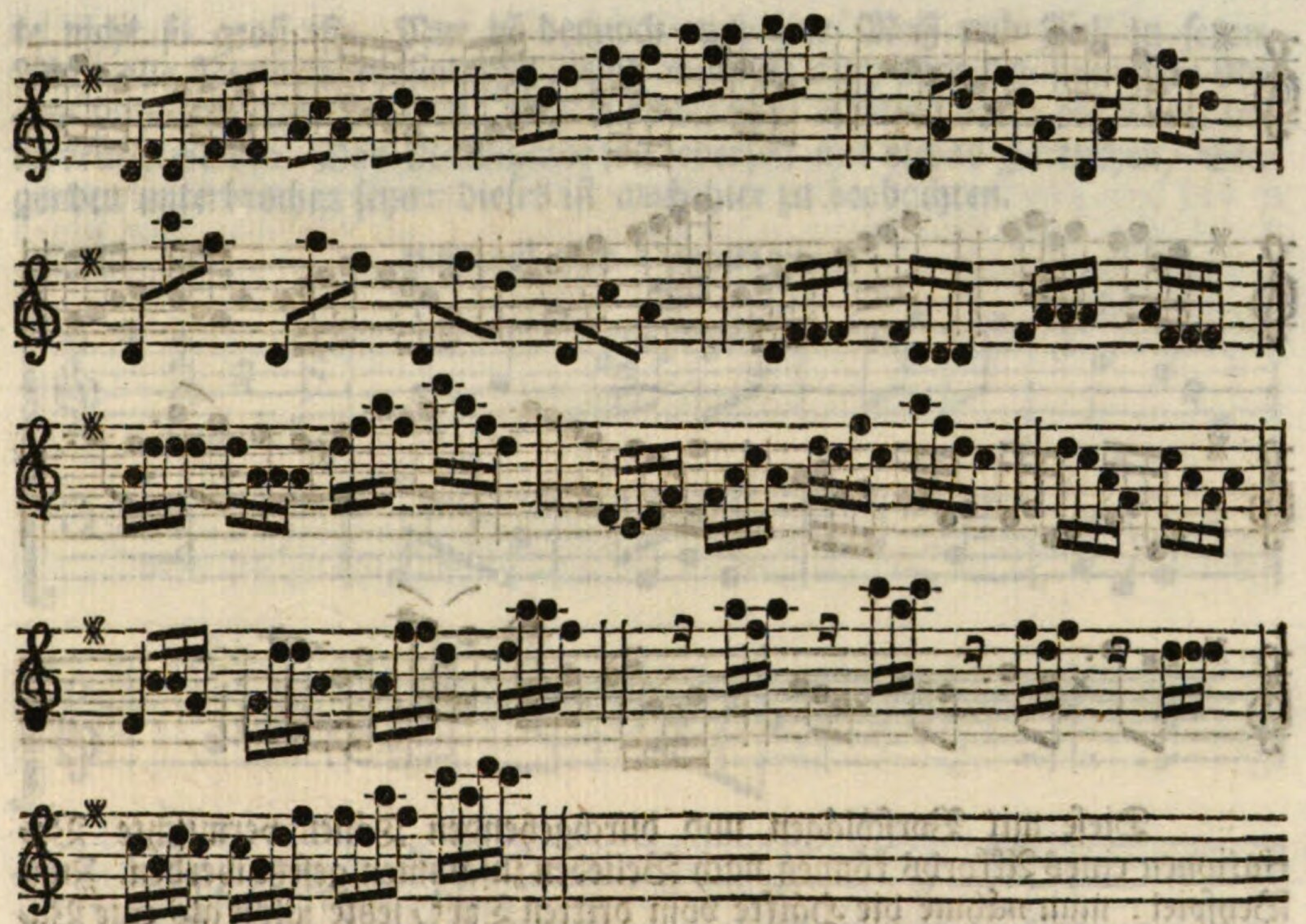
Von 37. fangen die Vorſchläge an, und dauern bis ans Ende. Wer dergleichen Uebungen durch die gebräuchlichſten Tonarten anſtellet, der wird großen Nutzen daher ſpüren. Wenn ein Liebhaber den Sitz der durchgehenden Töne und Vorſchläge wohl kennet; ſo kann er ſo viele Variationen über etliche Noten verfertigen, als er nur immer will. Von dieſen mag er ſodenn einige auswählen, die ſich in eine Variation eines Stücks beyſammen ſchicken: nachgehends wieder andere zu einer zwoten Variation, u. ſ. w. Auf dieſes ſuche er ſich eine Menuet oder kurze Arie aus, und gebrauche denn dieſe oder jene Manier durch das ganze Stück hindurch. Nur iſt darauf zu ſehen, daß ein guter Grundbaß zu der Menuet ꝛc. geſetzt werde, der ganz ſimpel einhergehet: damit die verſchiedene, theils ſingende, theils brillirende, laufende und ſpringende Variationen deſto leichter gerathen können, und keine unnöthige Diſſonanzen, durch die vorkommenden durchgehenden Töne im Baß entſtehen.

Der dritte Akkord kann eben ſo vielerley Veränderungen leiden, weil er eine gleiche Anzahl Intervallen mit dem zweyten Akkord beſitzet.

Die Variation des dritten Akkords ohne durchgehende Töne.

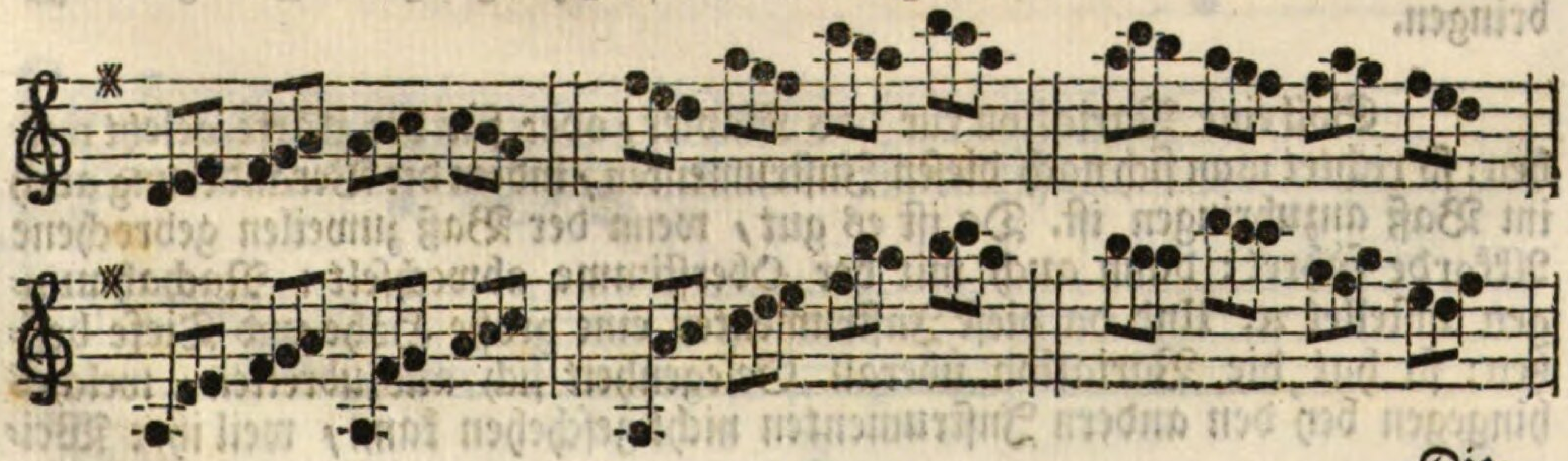


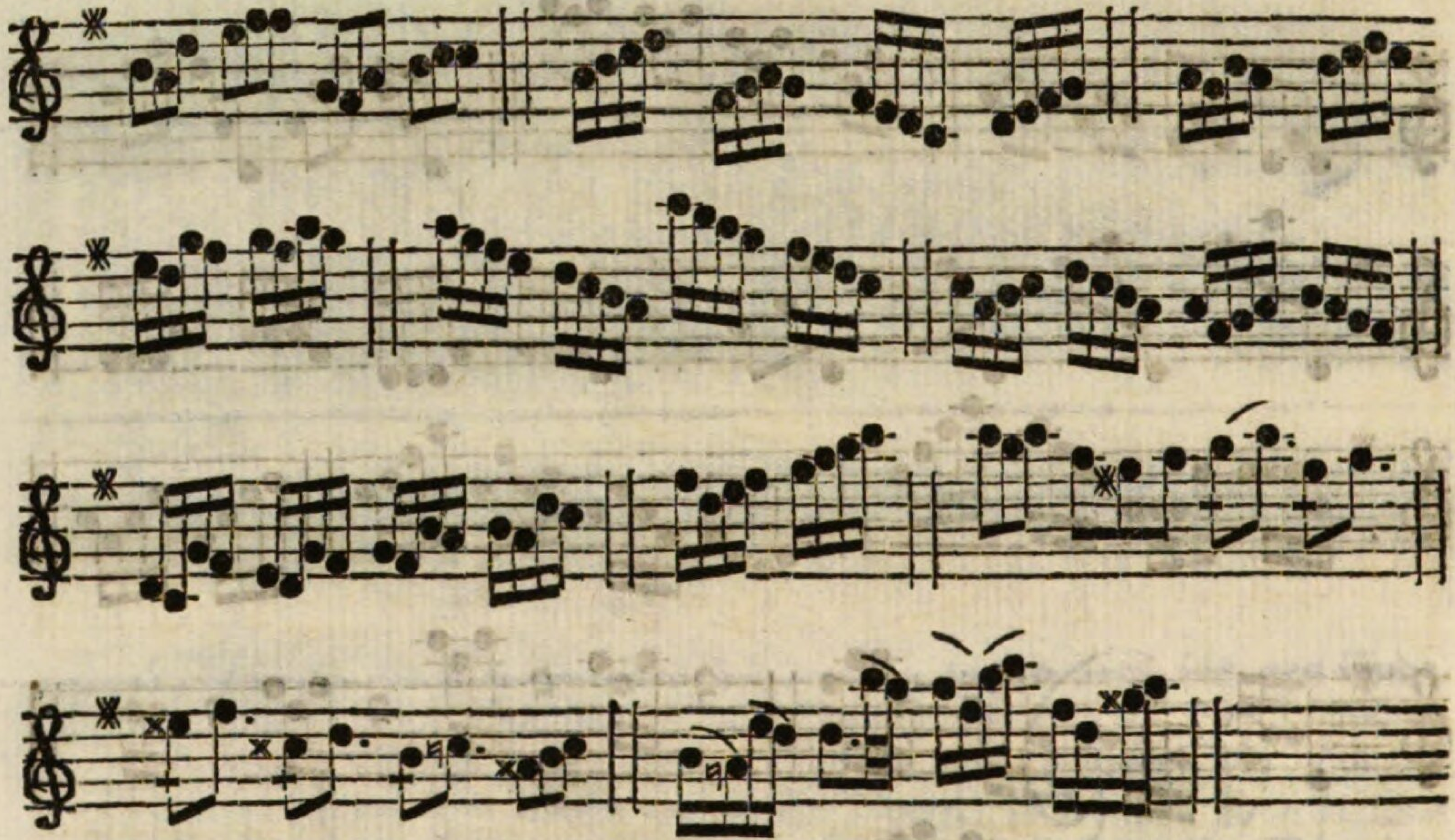
Alle



Alle Verſchiedenheiten hieher zu ſetzen, leidet der Raum nicht. Genug, daß ein jedes Viertheil eine beſondere Variation darbietet. Werden dieſe in der Höhe oder Tiefe wiederholet: mit kurzen Pauſen vermiſcht, punktirt, geſchleifet, abgeſtoßen ꝛc.; ſo entſtehen aufs neue merkliche Veränderungen. Ein geringes Nachſinnen kann noch viele hinzu denken. Wir ſind zufrieden, wenn wir nur einige Anweiſung dazu gegeben, und den Nutzen gezeigt haben.

Mit Vorſchlägen und durchgehenden Tönen.





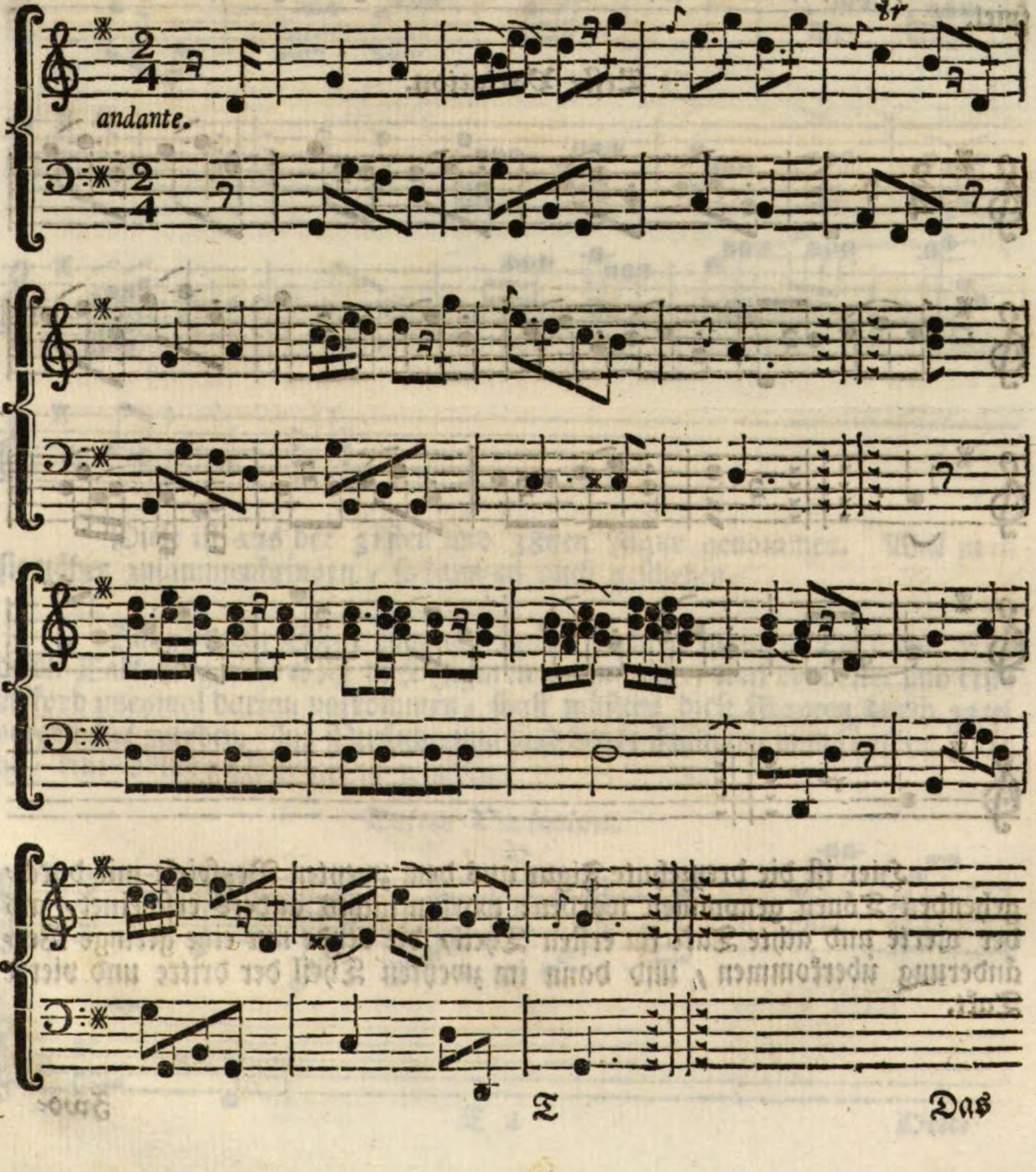
Dieſe mit Vorſchlägen und durchgehenden Tönen vermiſchte Variationen eines Akkords können nach Belieben zuſammen geſetzt werden. Zum Beyſpiel: man nähme die Hälfte vom dritten Takt, ſetzte ſolche als eine Variation über ein Stück hin, und führte dieſes Glied durch alle drey Akkorde hindurch. Zur Veränderung miſchte man die Hälfte des fünften Takts darunter; ſo könnte aus dieſen zwey Gliedern eine ganze Variation über eine kurze Arie, oder ein Menuet zuſammen geſetzt werden. Wollte man drey oder gar vier Glieder in eine Variation bringen; ſo gienge dieſes auch an. Werden dieſe Variationen mit Viertheils Noten vermiſcht, die dann nichts als Oktaven von den Intervallen der drey Akkorde ſind; ſo macht es zuweilen eine gute Wirkung. Die doppelten Griffe, die Harpeggiaturen, die kleinen Vorſchläge und untermiſchten viele Triller ſind zu gelegener Zeit gut anzubringen.

Soll eine Variation für das Klavier, oder für die Harfe geſetzt werden: ſo richtet man ſich nach dieſen Inſtrumenten, indem die Veränderung auch im Baß anzubringen iſt. Da iſt es gut, wenn der Baß zuweilen gebrochene Akkorde führet: dann auch mit der Oberſtimme abwechſelt: Nachahmungen anſtellet ꝛc. Und da dieſe Inſtrumenten eine große Höhe und Tiefe beſitzen: ſo hat die Variation überall Gelegenheit ſich auszubreiten, welches hingegen bey den andern Inſtrumenten nicht geſchehen kann, weil ihre Wei-

te

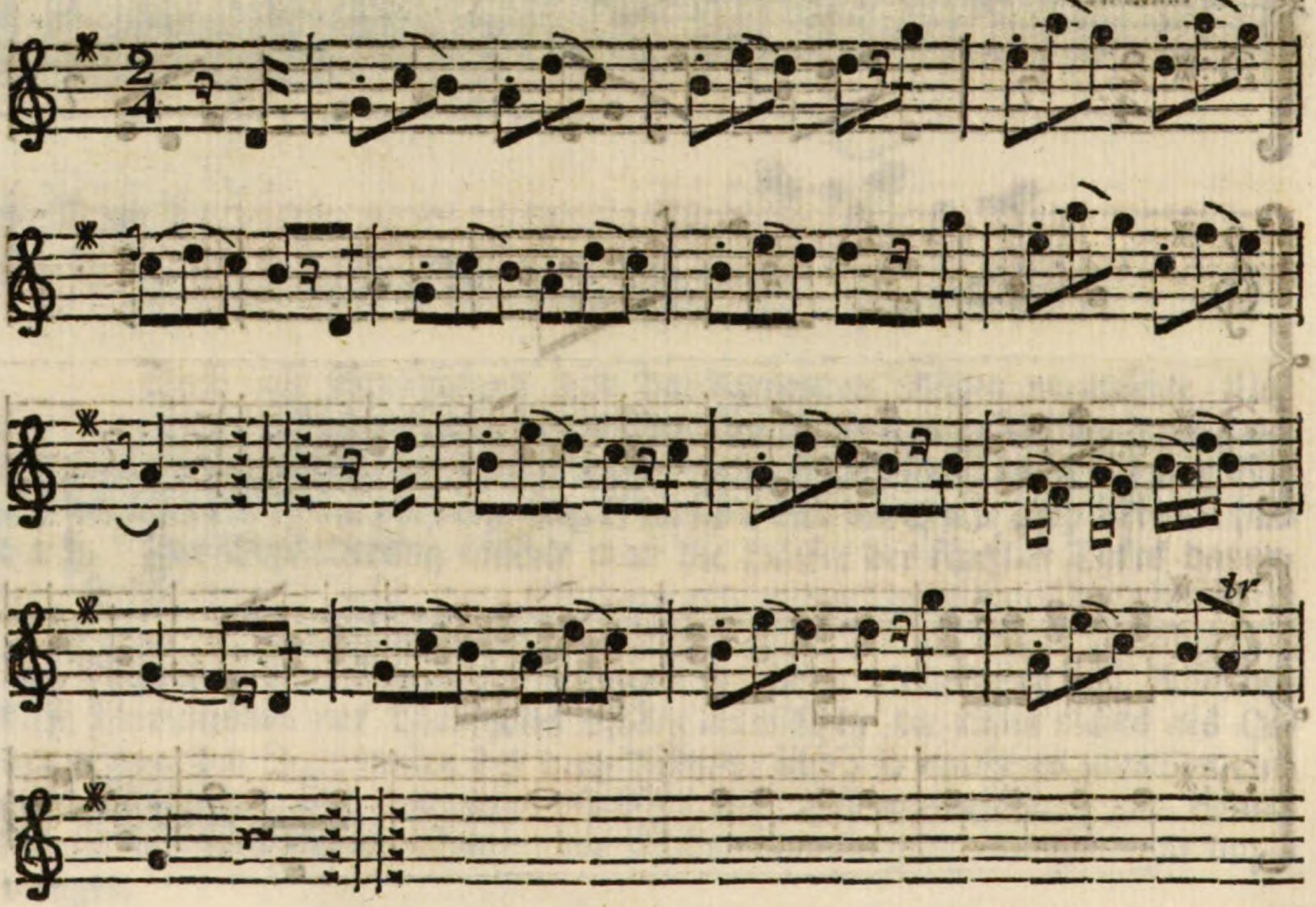
te nicht ſo groß iſt. Nur iſt dennoch auch hier Maß und Ziel zu ſetzen. Nicht alle Variationen ſind gut, und wenn ſie auch nach den ſtrengſten Regeln ſind verfertiget worden. Die Melodie muß niemals durch die Kunſt unterdrückt werden. Das Rauſchende ſoll jederzeit mit etwas Zärtlichen, Singenden unterbrochen ſeyn: dieſes iſt auch hier zu beobachten.

Beyſpiel mit Variationen.



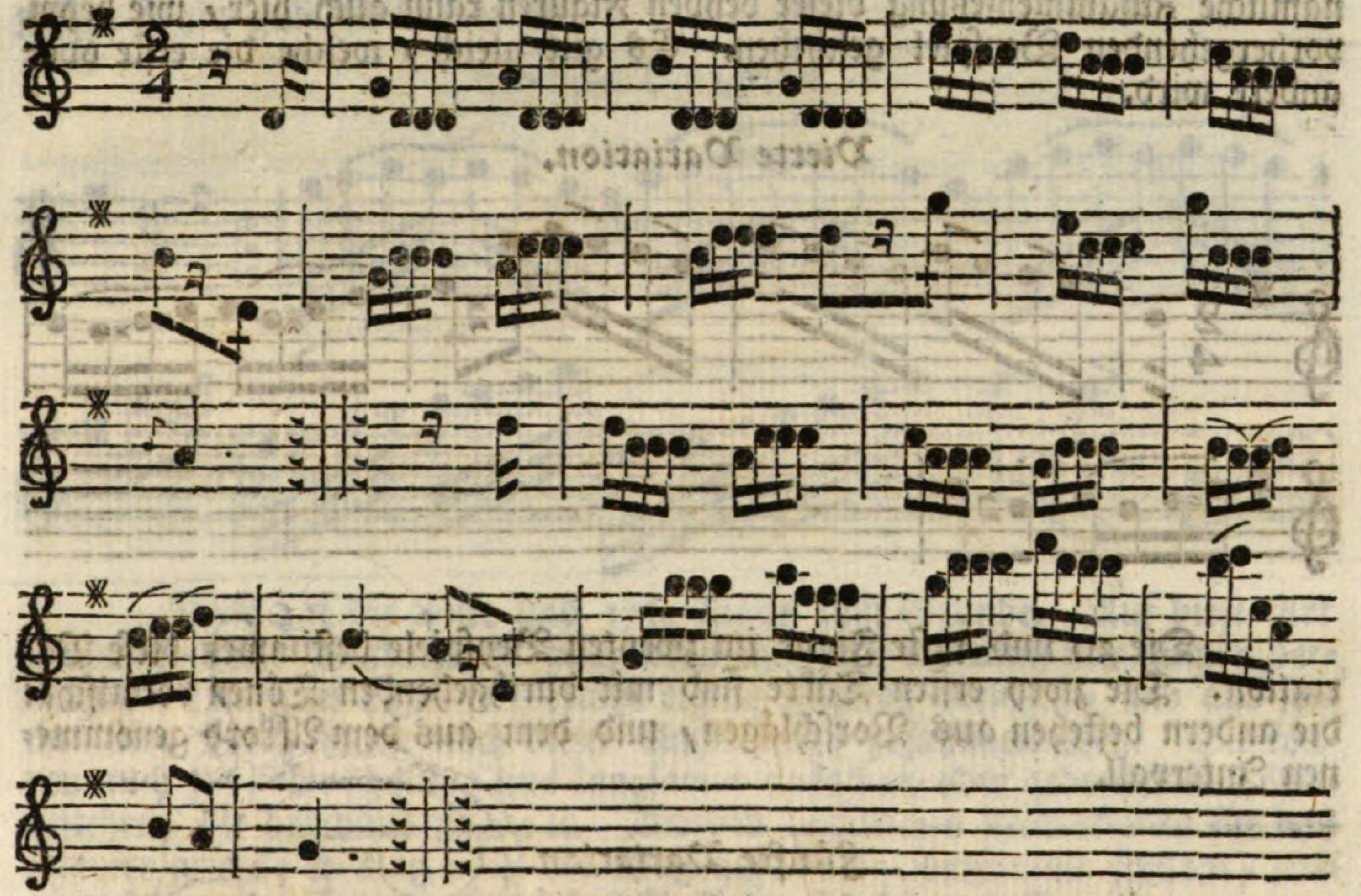
Das erſte, was bey einem Stück, ſo variiret werden ſoll, in Acht zu nehmen, iſt die gute Setzung des Baſſes, und dann: daß man ſich die Akkorde wohl merke, wo die Töne der Oberſtimme hingehören, damit man dieſe von den durchgehenden unterſcheidet. Nach dieſem ſuche man in den hier gegebenen Beyſpielen ſich eine oder zwo Variationsarten aus: ſetze dieſe, nach Anweiſung eines jeden Tons in der Melodie, und ſeines Akkords hin, fahre damit fort, bis das Stück geendiget iſt. Zum Beyſpiel.

Erſte Variation.



Hier iſt die dreyzehnte Figur aus dem zweyten Beyſpiele mit durchgehenden Tönen genommen worden: worinn nichts anders erſcheinet, als der vierte und achte Takt im erſten Theil, die beyde nur eine geringe Veränderung überkommen, und dann im zweyten Theil der dritte und vierte Takt.

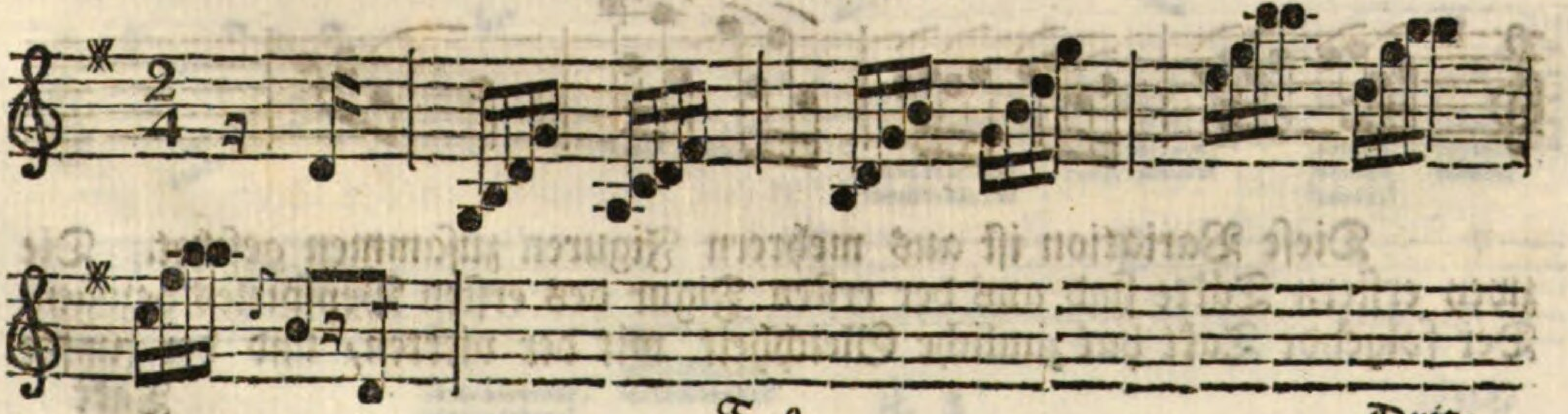
Zwote Variation.



Dieſe iſt aus der 31ſten und 38ſten Figur genommen. Will man ſie näher zuſammenbringen, ſo kann es auch geſchehen.

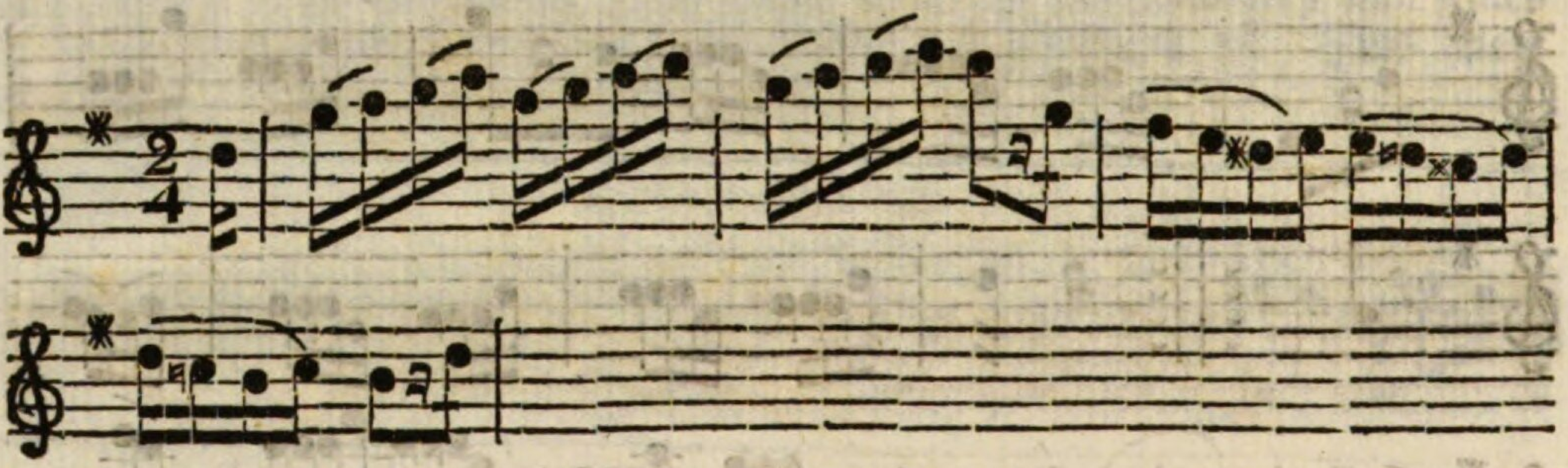
Im zweyten Theile kommen beyde Figuren in einem Takt vor. Der dritte Takt mag nicht wohl dieſe Figuren nachmachen, weil der dritte und erſte Akkord zweymal darinn vorkommen, ſonſt müßten dieſe Figuren durch 32tel vorgeſtellet werden. Zur Veränderung ſind beyde Figuren, vom fünften Takt an, eine Oktave höher geſetzt worden.

Dritte Variation.



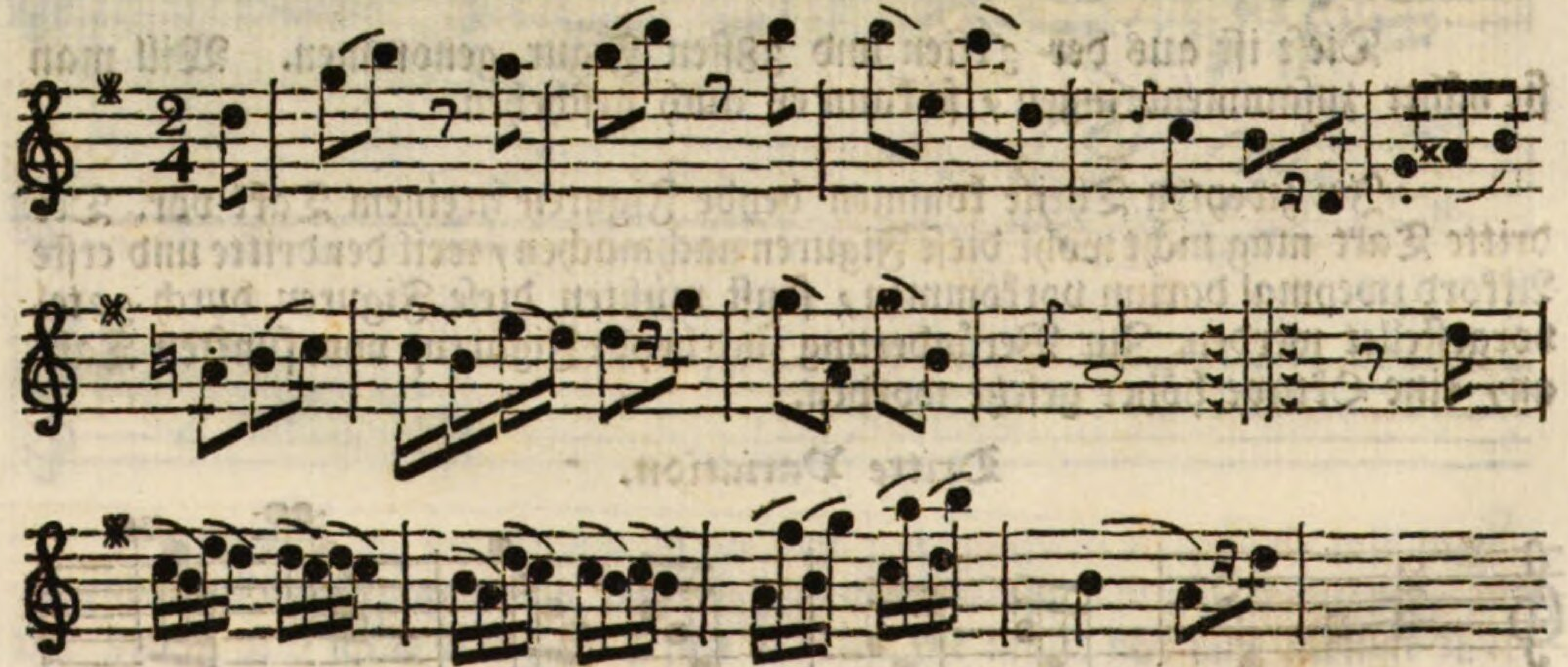
Dieſe ziehet ihren Urſprung aus der 27ten und 47ten Figur. Die nämliche Zuſammenſetzung dieſer beyden Figuren kann auch hier, wie beym vorhergehenden Beyſpiel geſchehen. Es gilt gleich, welche die erſte oder andere wird.

Vierte Variation.



Die 20 und 43ſte Figur im zweyten Beyſpiele beſtimmen dieſe Variation. Die zwey erſten Täkte ſind mit durchgehenden Tönen vermiſcht: die andern beſtehen aus Vorſchlägen, und dem aus dem Akkord genommenen Intervall.

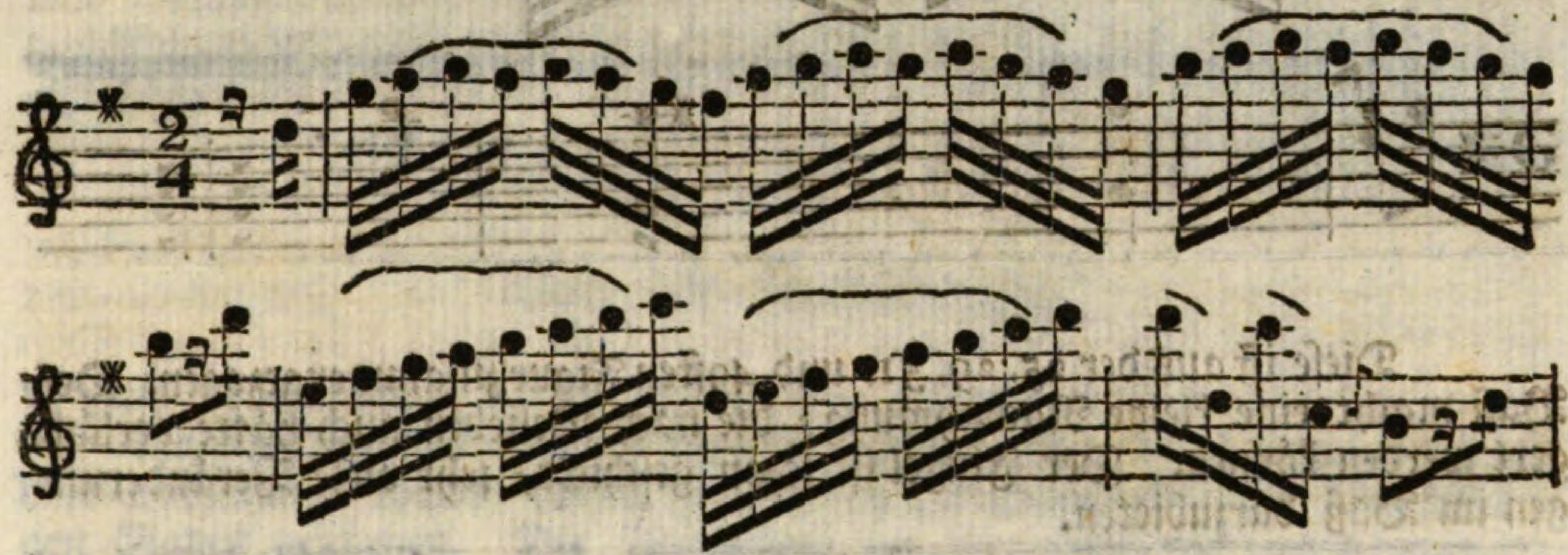
Fünfte Variation.



Dieſe Variation iſt aus mehrern Figuren zuſammen geſetzet. Die zwey erſtern Täkte ſind aus der erſten Figur des erſten Beyſpieles gezogen. Der folgende Takt hat zimliche Gleichheit mit der vierten, und der fünfte

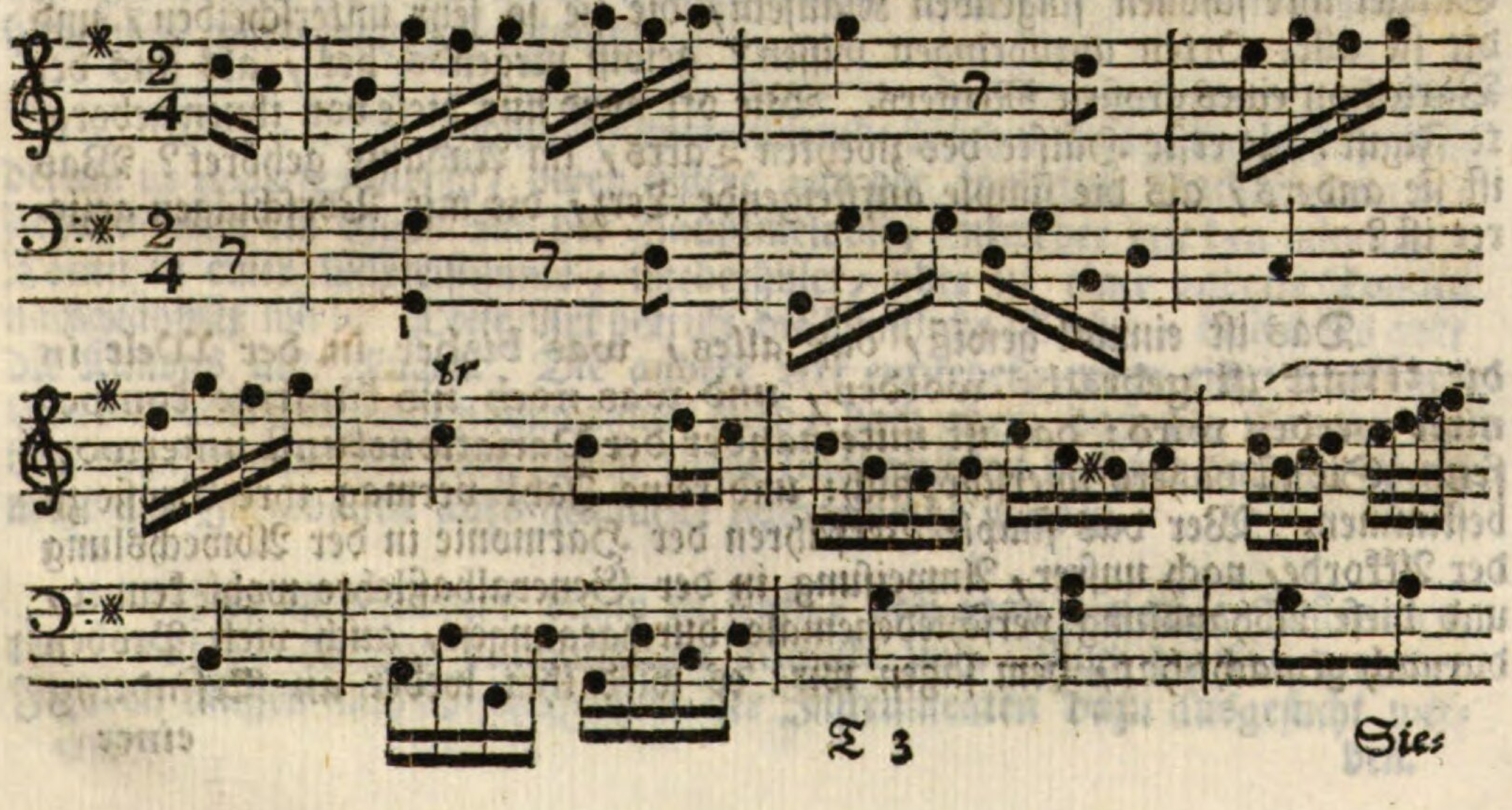
Takt mit der 45ſten Figur. Der Anfang des zweyten Theils iſt aus der 33ſten Figur genommen worden.

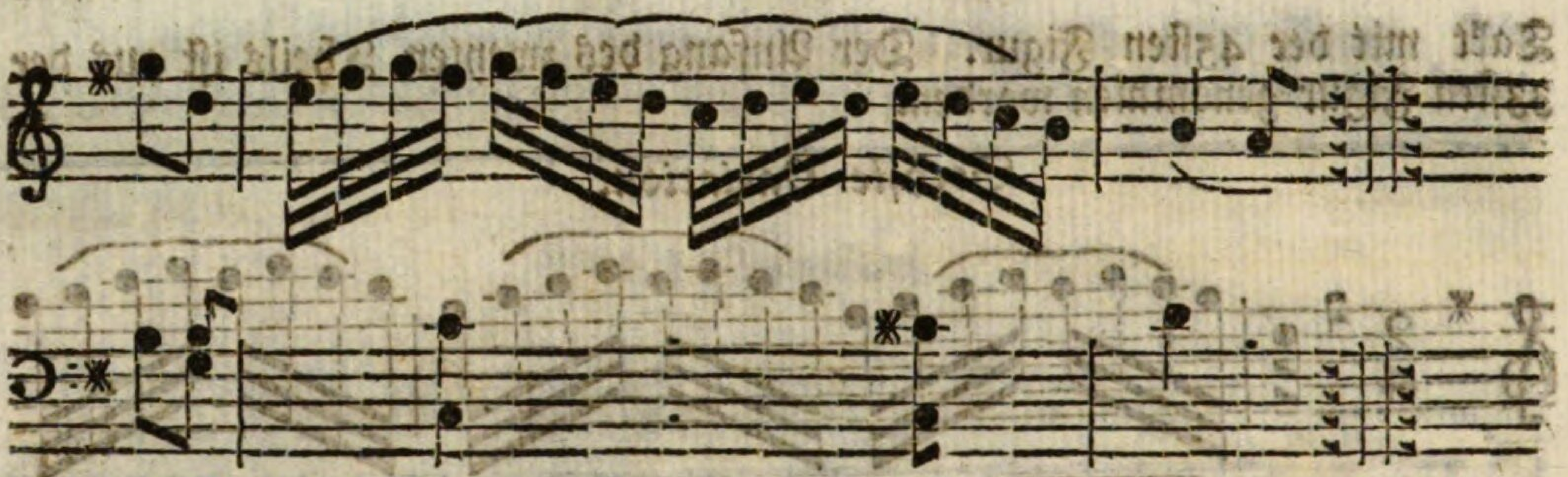
Sechſte Variation.



Dieſe hat die 49ſte und 17te Figur zum Grunde. Auf dieſe Art können ſo viele Variationen geſchrieben werden, als man nur immer verlanget. Ein jeder kann ſich etliche eigene Figuren aufſetzen, und aus ſolchen ſeine Variationen nach dieſer Anweiſung, zuſammen ſetzen. Sie können auch zur Abwechslung aus langſamen einfachen, oder gedoppelten Tönen beſtehen, die durchaus ſingen 2c. Werden dergleichen Variationen für das Klavier geſetzt; ſo mag auch der Baß gegen die Oberſtimme ſtreiten, und abwechslungsweiſe mit geſchwinden Paſſagen ſich hören laſſen.

Siebente Variation.





Dieſe iſt aus der 25. 29. 51. und 49ſten Figur zuſammengezogen. Der Baß macht eine kleine Nachahmung, die nach Belieben auch hätte verlängert werden können. Der Flügel iſt ſchon geſchickt, ſehr viele Veränderungen im Baß darzubieten.

Wir glauben anitzo, eine gnugſame Anleitung gegeben zu haben, wie eine kurze Arie oder Menuet variiret werden ſoll. Daß die Variationskunſt auch zur Erfindung, und Verbeſſerung der Melodie dienen könne, davon haben wir gleich Anfangs geredet. Wie oft geſchieht es, daß bey einem Aufſatz einer Melodie ein Theil davon nicht gefällt? Weiß man aber die Regeln der Variation; ſo iſt dieſem Theil der Melodie geſchwind geholfen, wenn nur die gute Simmetrie, oder Eintheilung der ganzen Melodie vorher wohl getroffen iſt, das heißt wenigſtens: daß die Glieder und Figuren aus einer gleichen Anzahl von Täkten beſtehen. Woher haben einige italiäniſche Sänger ihre ſchönen ſingenden Klauſeln, die ſie ſo ſehr unterſcheiden, und die ſie aller Orten anzubringen wiſſen? gewiß nirgends her, als aus der Variation eines großen Meiſters. Wie oft wird nur dieſe von ihnen geborgte Figur: die erſte Hälfte des zweyten Takts, im Andante gehöret? Was iſt ſie anders, als die ſimple aufſteigende Terz, die mit Vorſchlägen gezieret iſt?

Das iſt einmal gewiß, daß alles, was bisher in der Welt in die Muſik iſt gebracht worden, und was noch ins künftige komponiret werden wird: das iſt miteinander der Variationskunſt unterworfen. Sie iſt dahero unerſchöpflich: und keine Zahl vermag ihre Größe zu beſtimmen. Wer das ſimple Verfahren der Harmonie in der Abwechslung der Akkorde, nach unſrer Anweiſung in der Generalbaßlehre wohl kennet, und dieſe Abhandlung verſchiedenemale durchgegangen, auch viele Proben darnach gemacht hat, dem ſagen wir: es wird ihm weder an Erfindung

einer Melodie, guten Eintheilung und Fortſetzung derſelben fehlen: noch daß es ihm ſchwer fallen kann, eine gute Harmonie dazu zu verfertigen, und ſie auch ſingend zu machen.

Achtes Hauptſtück.

Von der Nachahmung.

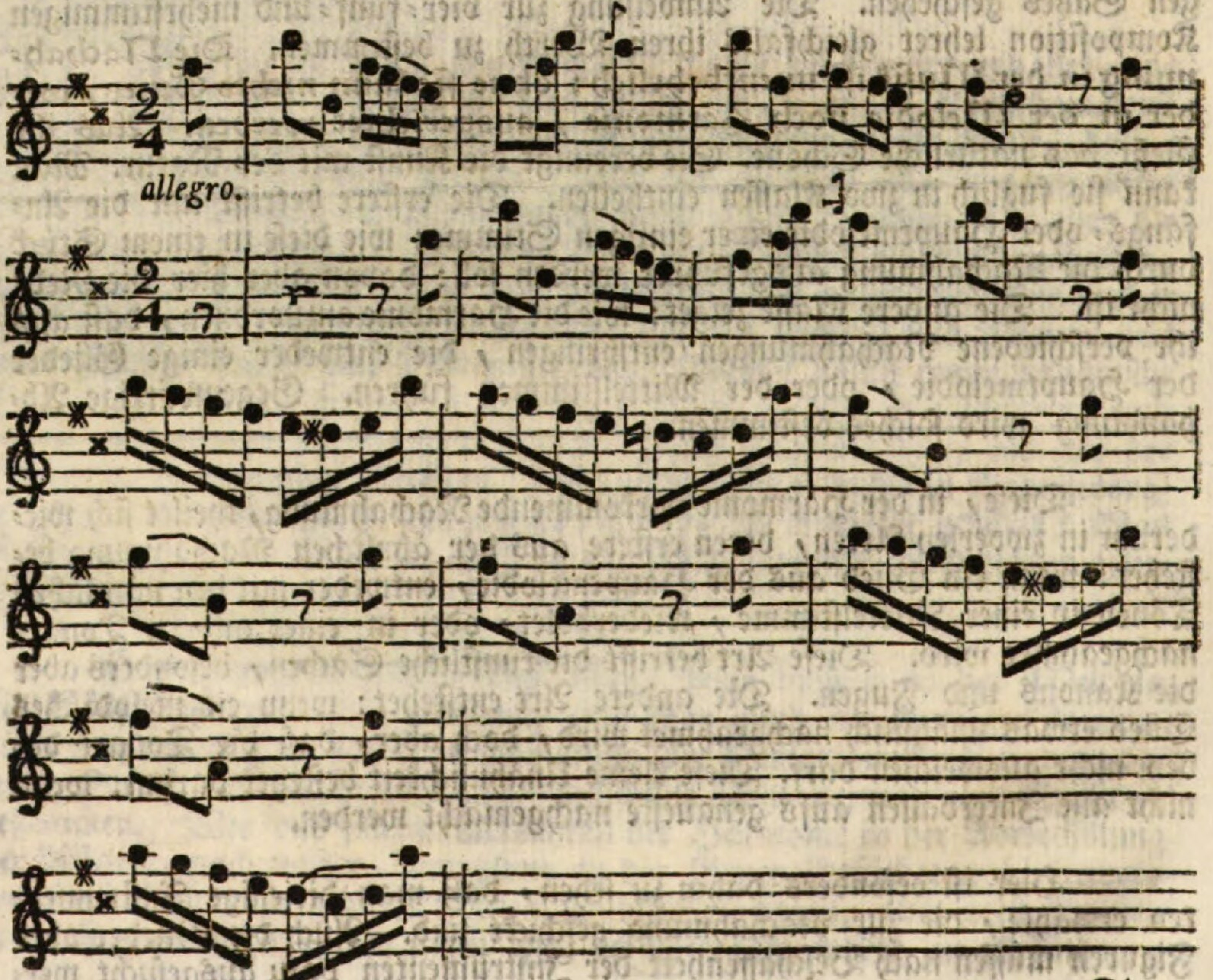
Dieſe Nachahmung betrifft die künſtliche Kompoſition. Wir haben bey der zwoſtimmigen Setzart bereits gezeiget, wie eine Stimme die andere nachahmen könne: dieſes iſt auch bey der zwoten Art des dreyſtimmigen Satzes geſchehen. Die Anweiſung zur vier-fünf-und mehrſtimmigen Kompoſition lehret gleichfalls ihren Werth zu beſtimmen. Die Nachahmung in der Muſik iſt unentbehrlich: ohne ſie kann nichts Gutes, weder in der Melodie noch Harmonie, ausgerichtet werden. Aus ihr fließt das natürliche Schöne. Sie vereinigt die Kunſt mit der Natur. Man kann ſie füglich in zwo Klaſſen eintheilen. Die erſtere betrifft nur die Anfangs- oder Hauptmelodie einer einzigen Stimme: wie dieſe in einem Stück durch die Nachahmung ausgeführet werden ſoll: davon aber hier die Rede nicht iſt. Die andere Klaſſe zeiget: wie die Harmonie anzuordnen, daß aus ihr verſchiedene Nachahmungen entſpringen, die entweder einige Glieder der Hauptmelodie, oder der Mittelſtimmen führen. Gegenwärtige Abhandlung wird ſolches beſtimmen.

Dieſe, in der Harmonie vorkommende Nachahmung, theilet ſich wiederum in zwoerley Arten, deren erſtere aus der ähnlichen Nachahmung beſtehet: wenn ein Glied aus der Hauptmelodie, entweder mit den nämlichen Tönen in einer Mittelſtimme, wiederholet, oder in einer andern Tonart nachgeahmet wird. Dieſe Art betrifft die künſtliche Sachen, beſonders aber die Kanons und Fugen. Die andere Art entſtehet: wenn ein melodiſches Glied etwas unähnlich nachgeahmet wird, doch aber, daß die Tonart dabey nicht ausweichen darf. Dieſe kleine Unähnlichkeit beſtehet darinn: wenn nicht alle Intervallen aufs genaueſte nachgemacht werden.

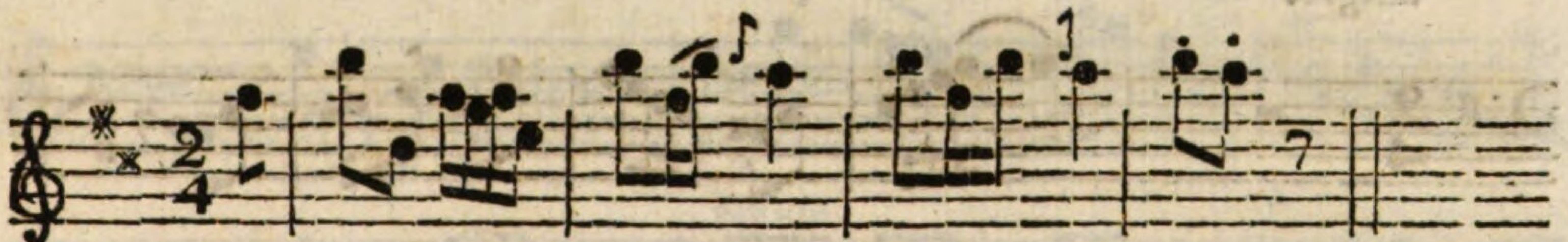
Hier iſt beſonders dahin zu ſehen, daß man diejenige Inſtrumenten erwähle, die zur Nachahmung geſchickt ſind. Auch die Glieder oder Figuren müſſen nach Beſchaffenheit der Inſtrumenten dazu ausgeſucht werden.

den. Zum Beyſpiel: eine Figur aus der Hauptmelodie würde geſchickt ſeyn, in der zwoten Stimme, auch wohl in der Bratſche nachgeahmet zu werden, aber nicht im Baß; nämlich in den tiefen Tönen dieſer Stimme. Hierbey muß die Eigenſchaft der Töne beſonders in Acht genommen werden. Die tiefen Töne ſind der Grund der Harmonie: auf ihnen ruhet gleichſam das ganze muſikaliſche Gebäude, mithin ſoll ihr Gang zimlich ernſthaft, doch auch nach Beſchaffenheit des Stücks munter ſeyn. Allein hüpfende, tändelnde, luſtige Paſſagen der Hauptmelodie nachzumachen, und dagegen ihr Fundament der Oberſtimme zu geben: dieſes iſt wieder die Natur der Muſik: verhindert auch ungemein ihre Wirkung. Wir reden aber nur von der Tiefe des Baſſes, und nicht von den hohen Tönen eines Violoncells oder Fagotts.

Nun folgen einige Beyſpiele dieſer beſchriebenen zwoen Arten.



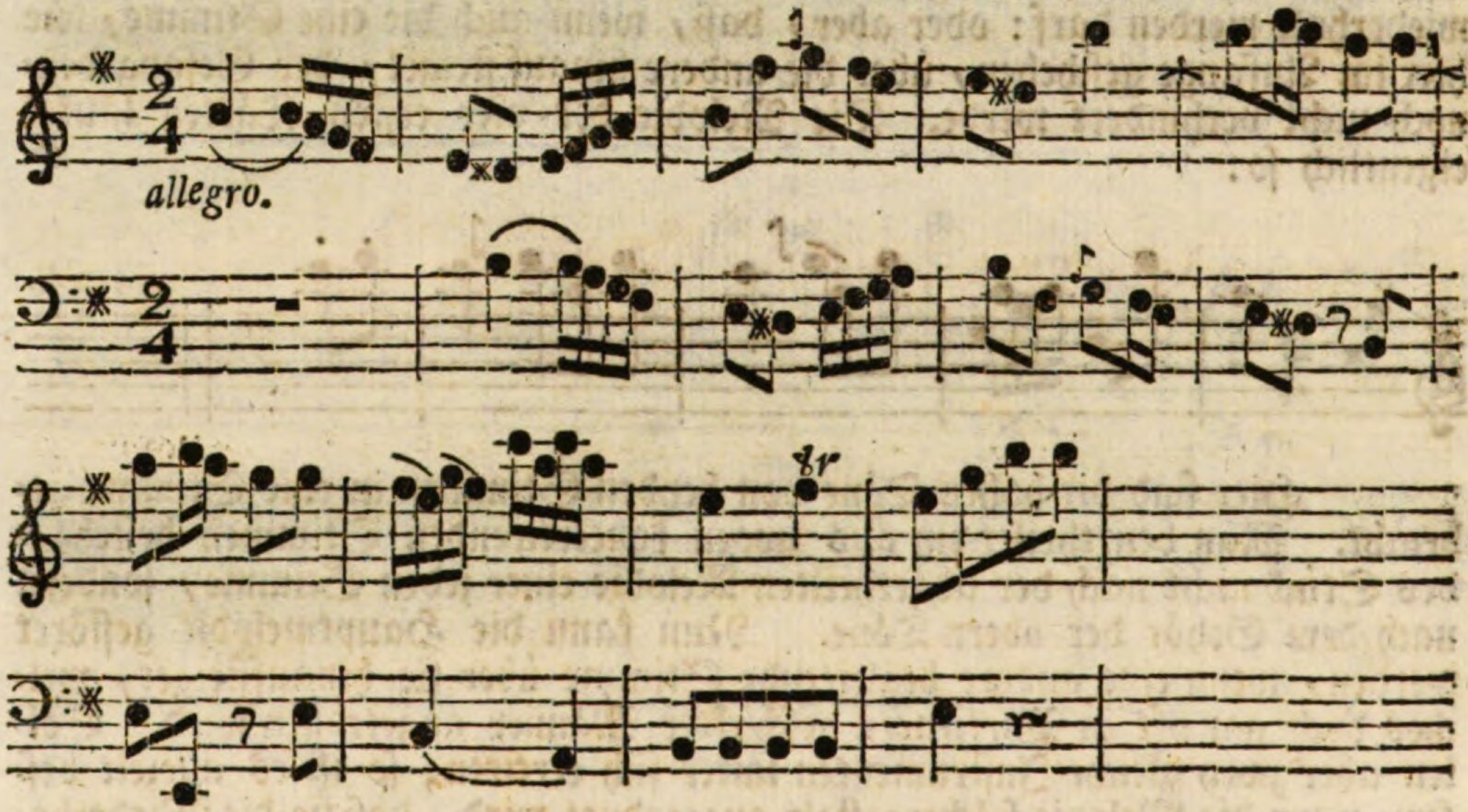
Dieſe Nachahmung iſt die allergenaueſte: da ſie von der zwoten Stimme nicht allein in allen Intervallen, ſondern auch in den nämlichen Tönen angeſtellet wird. Wenn die eine Stimme die andere vom Anfang bis ans Ende des Stückes genau nachahmet; ſo wird eine ſolche Melodie ein Kanon genennet. Der Nachahmungsnutzen iſt aber größer, wenn nur ein Glied aus einer Melodie nachgeahmet wird. Hierbey wird dem Komponiſten dennoch die Freyheit gelaſſen, ſeine Melodie ungezwungen fortzuſetzen, welches bey jener nicht iſt, weil die Fortſetzung ſich auf die genaueſte Nachahmung der zwoten Stimme vom Anfang bis ans Ende gründet. Bey zwoen gleichen Inſtrumenten muß man ſich in Acht nehmen, damit die Melodie eines Gliedes ſo ausgeſuchet werde, daß ſie durch die Nachahmung wiederholt werden darf: oder aber, daß, wenn auch die eine Stimme, wie hier im Anfange geſchehen, über die andere hinaufſteiget, der Geſang dennoch nicht verhindert werde. Die Melodie der vier erſten Täkten lautet eigentlich ſo:



Hier ſind die hohen Töne von beyden Stimmen in eine Stimme gebracht. Man beurtheilet ein aus zwoen koncertirenden Stimmen beſtehendes Stück nicht nach der abgetheilten Melodie einer jeden Stimme, ſondern nach dem Gehör der obern Töne. Nun kann die Hauptmelodie geſtöret werden, wenn eine andere begleitende Stimme über ſie hinaufſteiget, welches doch gar oft in Partituren geſchickter Männer angetroffen wird. Sollen aber zwey gleiche Inſtrumenten unter ſich certiren; ſo iſt es allezeit beſſer, wenn die Melodie ſolchergeſtalt angeordnet wird, daß ſie die Wiederholung in der andern Stimme verträgt: und dieſe unter zwo Stimmen ausgetheilte Melodie dennoch im ganzen einen aneinander hängenden Geſang ausmachet, wie hier das melodiſche zweyte Glied, vom fünften Takt an, es ausweiſet.

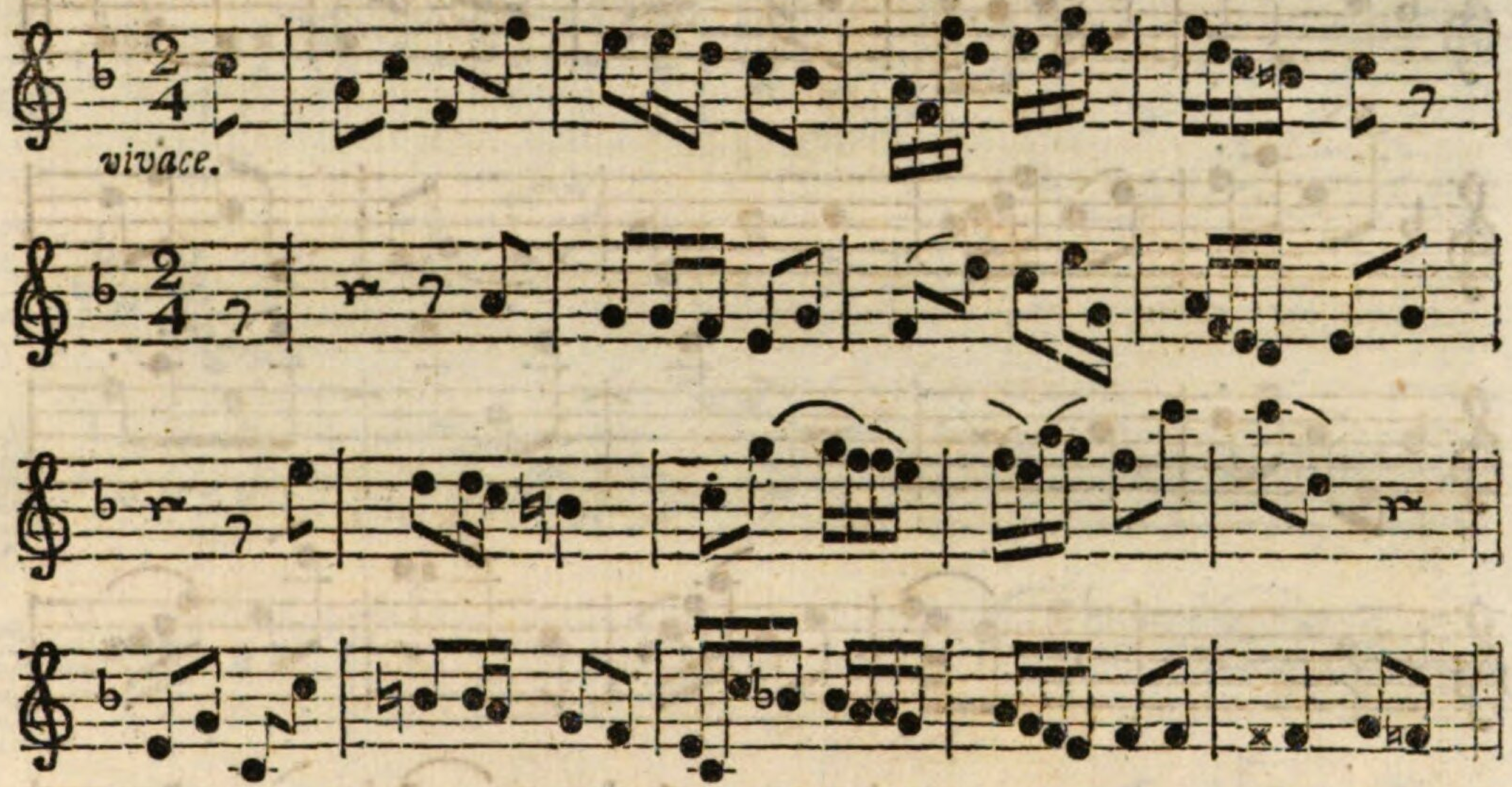
Sind aber die Inſtrumenten ungleich, ſo daß das eine etwa eine Oktave tiefer geſtimmt iſt, wie zum Beyſpiel: ein Violoncell und eine Violine: in dieſem Fall hat man dieſe Vorſchrift nicht nöthig. Der Violoncell mag die Oberſtimme nachahmen, und im Violinſchlüßel über die Violin ſo oft hinaufſteigen, als er will: die Hauptmelodie wird deswegen doch nicht gehindert werden, weil dieſes Inſtrument eine Oktav tiefer gehet, wie auch die Violdigamba, die Laute, der Fagott und das Horn ꝛc. Bey der Zu-

ſammenſetzung ſolcher ungleichen Inſtrumenten muß man dennoch ſein Augenmerk, auch auf die Entfernung der Intervallen von beyden Inſtrumenten, nehmen, wenn anders die Harmonie mit der Melodie gleiche Wirkung verurſachen ſoll. Eine Sache, die von den wenigſten Komponiſten in Acht genommen wird, und die doch vorzüglich zur Wirkung der Muſik gehöret. Dieſe Anmerkung iſt hauptſächlich der Nachahmung unterworfen; ſo gar die Mittelſtimmen nehmen Theil daran: nur der Baß, in ſofern er nicht nachahmet, bleibt hiervon ausgenommen. Wir wollen noch ein Beyſpiel von zwey ungleichen Inſtrumenten hieher ſetzen, damit ein Liebhaber dieſe gegebene Anmerkungen beſſer behalten könne.

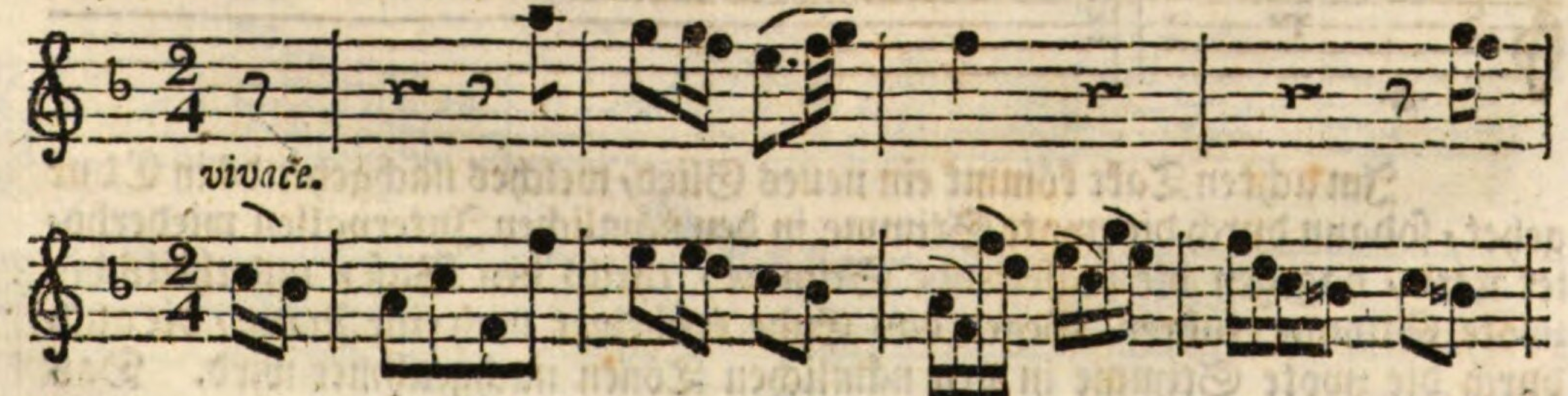


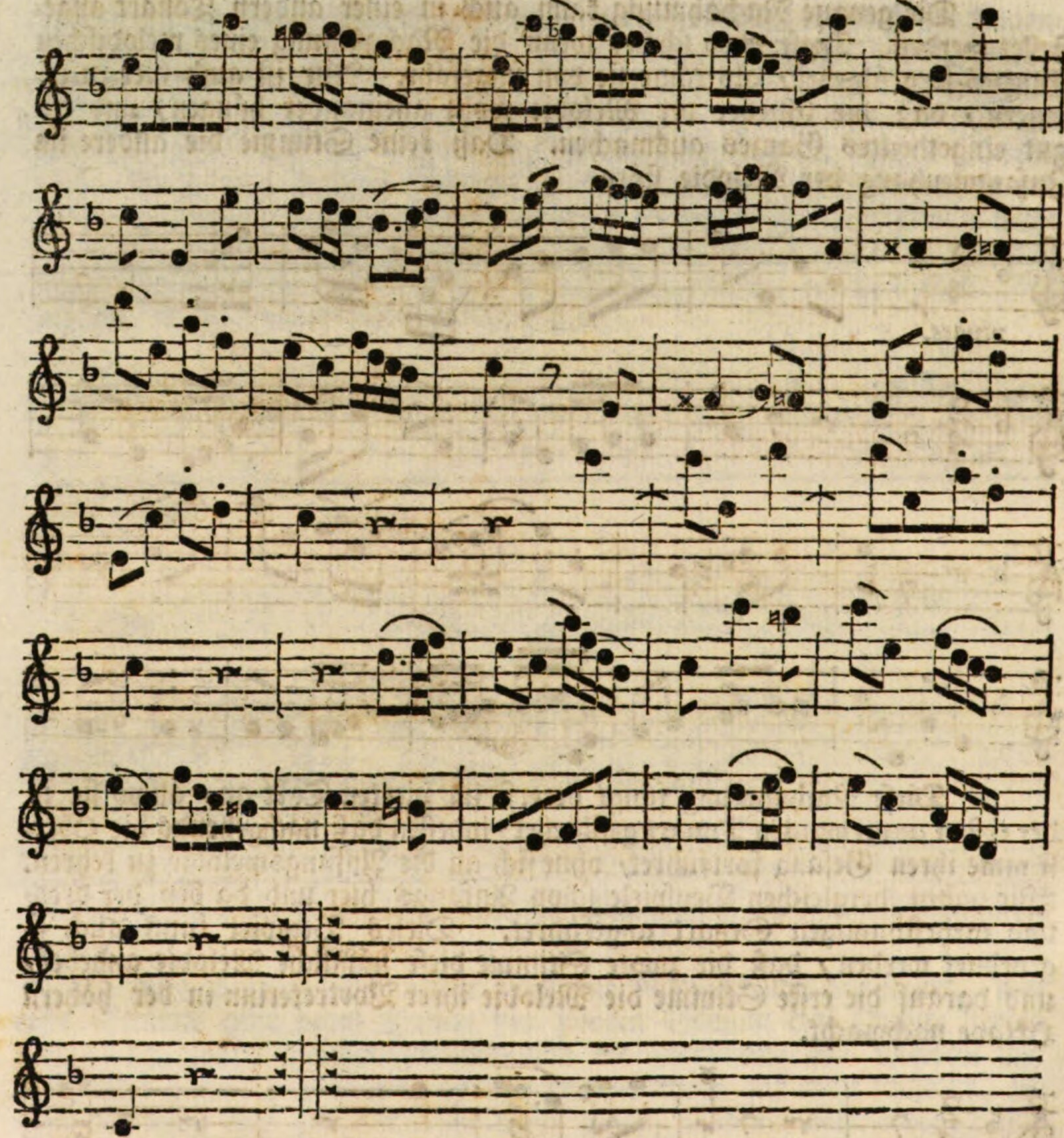
Der Anfang wird wieder durch die Nachahmung angeſtellet. Die erſte Stimme geht beym Eintrit der zwoten Stimme eine Quinte tiefer, welches bey zwoen gleichen Inſtrumenten die Fortſetzung der Melodie ſehr verhindert hätte: hier aber iſt dieſe Heruntertretung gar nicht ſchädlich, indem der Baß eine ganze Oktave tiefer gehet, wodurch dererſt dieſe beyde Stimmen im zweyten Takt nahe zuſammenrücken, und der Baß dennoch noch eine Quarte tiefer ſtehet. Die Nachahmung hat im fünften Takt ein Ende: von da gehet der ordentliche Baß an, der nachgehends auch ſo tief ſeyn kann, als das Inſtrument es leidet: nur muß ſodann die Melodie gut und fließend ſeyn, dabey in einer guten Verbindung, mit dem nachahmenden Glied ſtehen.

Die genaue Nachahmung kann auch in einer andern Tonart angeſtellet werden. Dieſe wird ſchön, wenn die Nachahmung eines melodiſchen Gliedes ſo geſchiehet, als käme ſie von ungefähr. Nur iſt auch hier zu erinnern, daß die Glieder der Melodie wohl aneinander hängen, und ein gut eingetheiltes Ganzes ausmachen. Daß keine Stimme die andere im Zuſammenhang der Melodie ſtöre.



Dieſe Nachahmung fängt dererſt im vierten Takt an, allwo ſie in der erſten anverwanten Tonart geſchiehet, indeſſen daß nachgehends die Oberſtimme ihren Geſang fortführet, ohne ſich an die Anfangsmelodie zu kehren. Wir haben dergleichen Beyſpiele ſchon Anfangs hier und da bey der drey- und mehrſtimmigen Setzart angeführet. Dieſes Beyſpiel kann auch ſo geordnet werden, daß die zwote Stimme dieſe nämliche Melodie anhebet, und darauf die erſte Stimme die Melodie ihrer Vortreterinn in der höhern Oktave nachmacht.



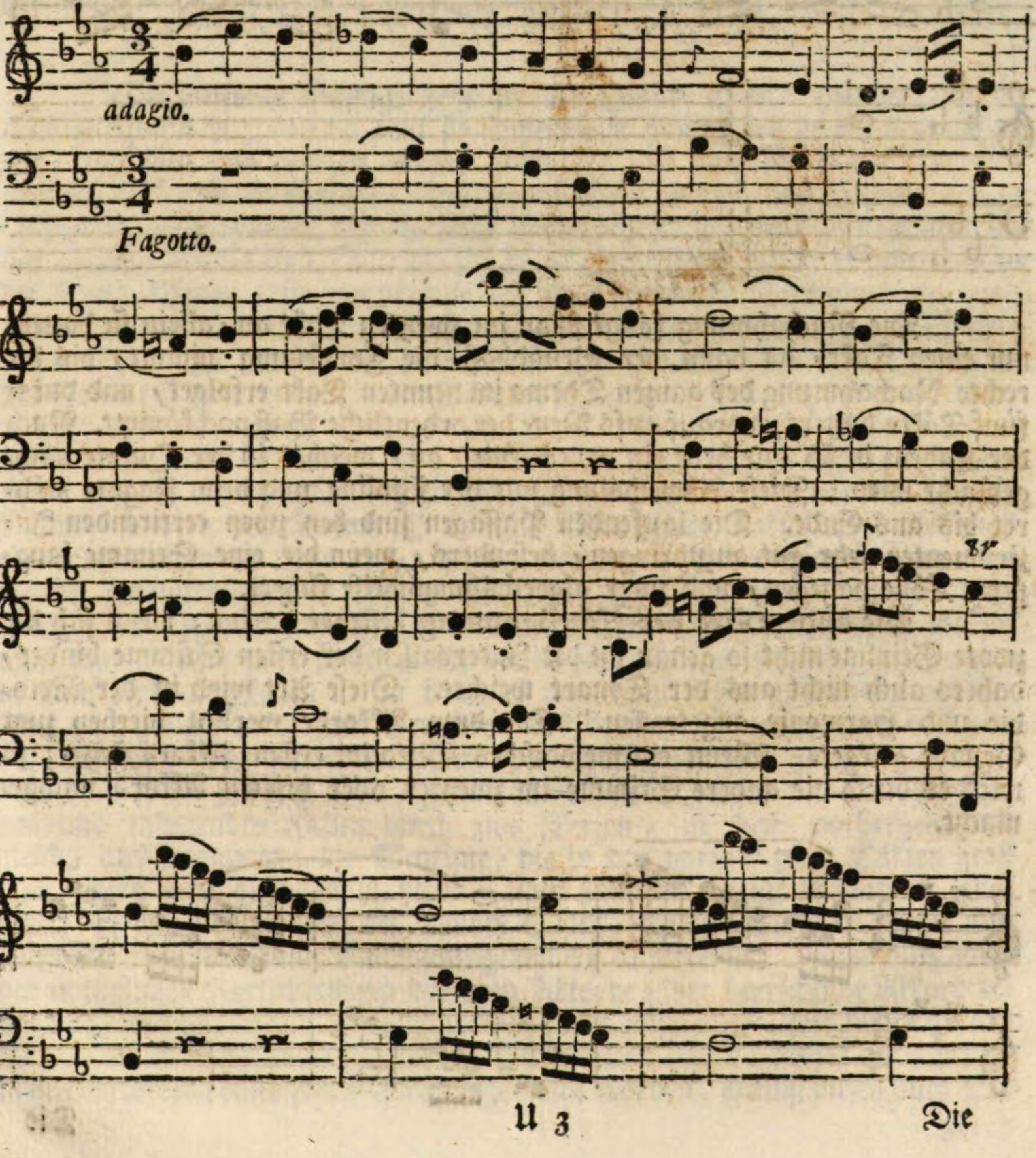


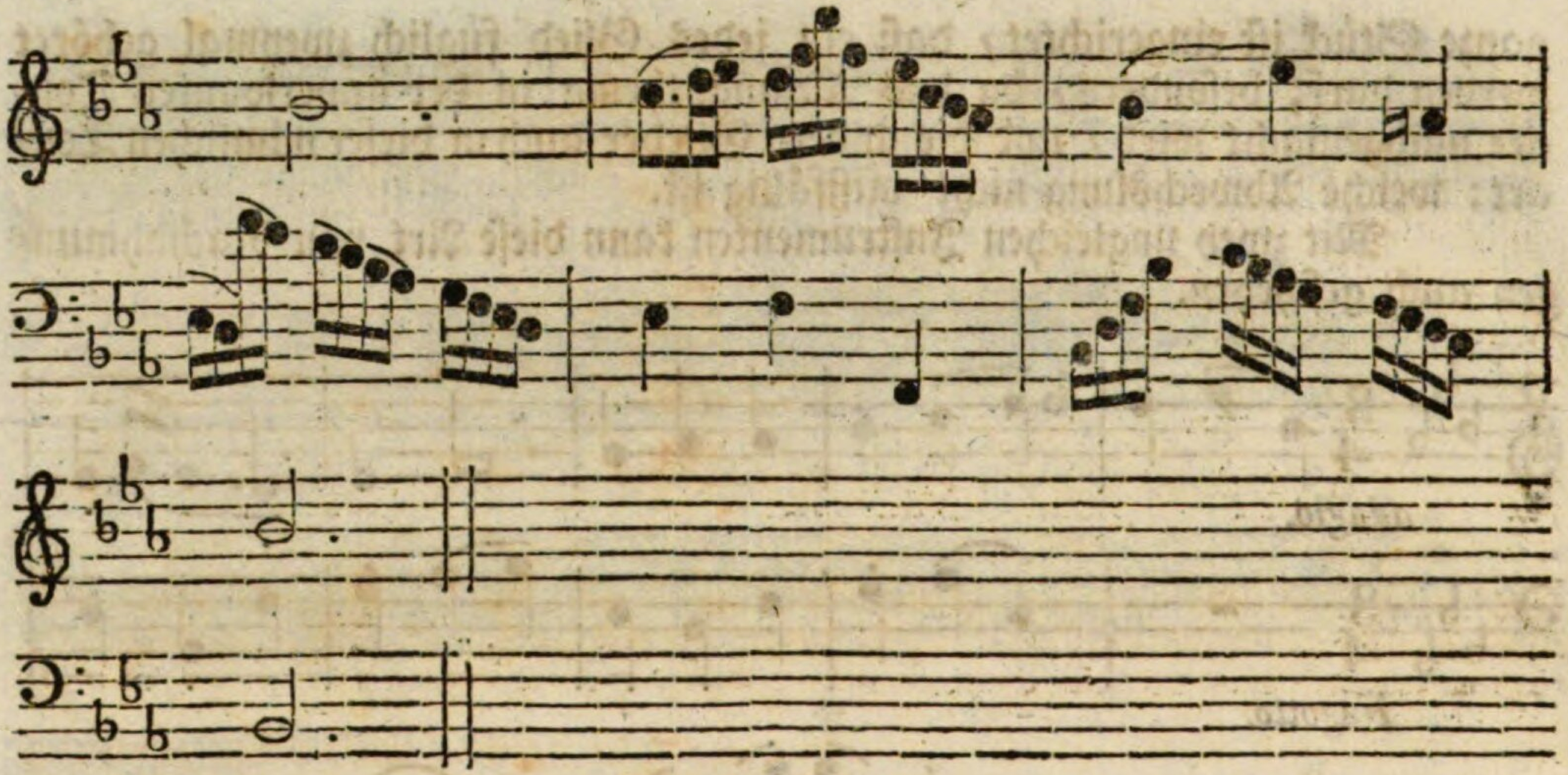
Im achten Takt kömmt ein neues Glied, welches nachgehends in C dur gehet, ſodann durch die zwote Stimme in den nämlichen Intervallen wiederholet wird, dagegen die begleitende Stimme, theils den Baß, und theils die zwote Stimme führet. Gegen das Ende erſcheinet noch eine Figur, die auch durch die zwote Stimme in den nämlichen Tönen nachgeahmet wird. Das

gan=

ganze Stück iſt eingerichtet, daß ein jedes Glied füglich zweymal gehöret werden darf; beſonders, da das Anfangsthema in der anverwanten Tonart nachgemacht wird, und die andern Glieder auch in dieſer nämlichen Tonart: welche Abwechslung nicht mißfällig iſt.

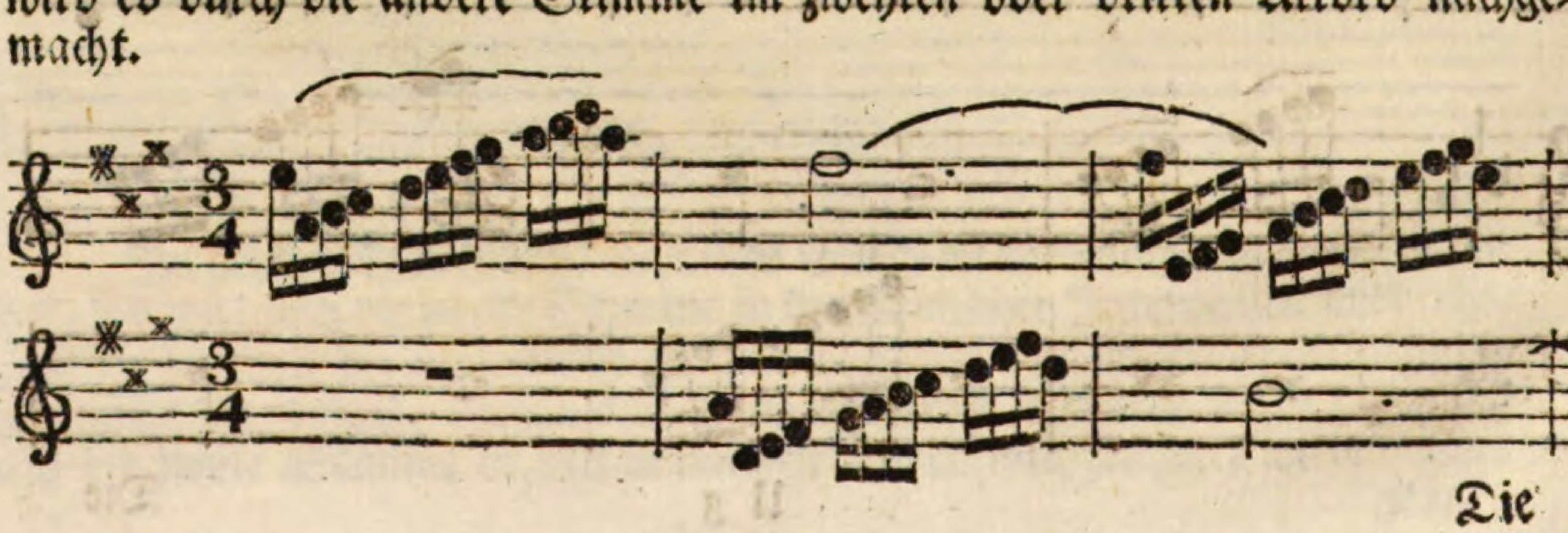
Mit zwey ungleichen Inſtrumenten kann dieſe Art von Nachahmungen auch geſchehen.



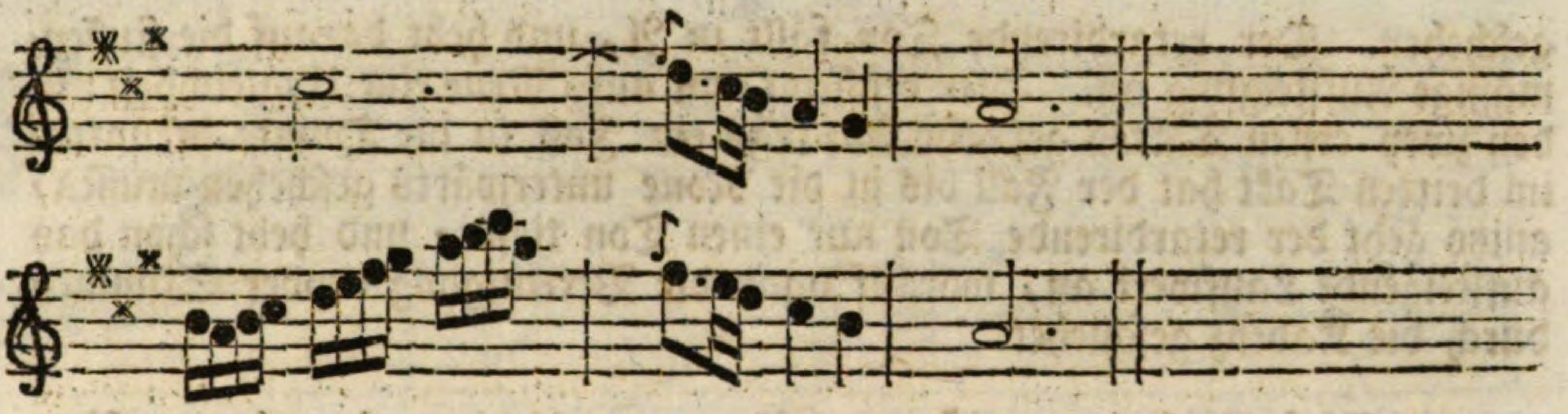


Die Nachahmung fängt ſchon im zweyten Takt an, allein ſie dauert nur einen Takt, da dann der Grundbaß die Fortſetzung nimmt, bis die rechte Nachahmung des ganzen Thema im neunten Takt erfolget, und durch fünf Täkte dauert, worauf aufs Neue der ordentliche Baß nachkömmt. Nach der Kadenz in B dur hebt ein neues Glied an, welches in der Quinte nachgemacht wird. Dieſe Abwechslung mit der Violine und dem Fagott währet bis ans Ende. Die laufenden Paſſagen ſind bey zwey certirenden Inſtrumenten ſehr gut anzubringen, beſonders, wenn die eine Stimme langſame Töne dagegen, und zwar abwechslungsweiſe führet.

Die andere Art der Nachahmung beſtehet darinn: wenn ſich die zwote Stimme nicht ſo genau an die Intervallen der erſten Stimme bindet, dahero auch nicht aus der Tonart weichet. Dieſe Art wird in der Melodie und Harmonie angetroffen. Die drey Akkorde werden hierbey zum Grunde geleget. Wenn ein melodiſches Glied im erſten Akkord ſtehet; ſo wird es durch die andere Stimme im zweyten oder dritten Akkord nachgemacht.



Die

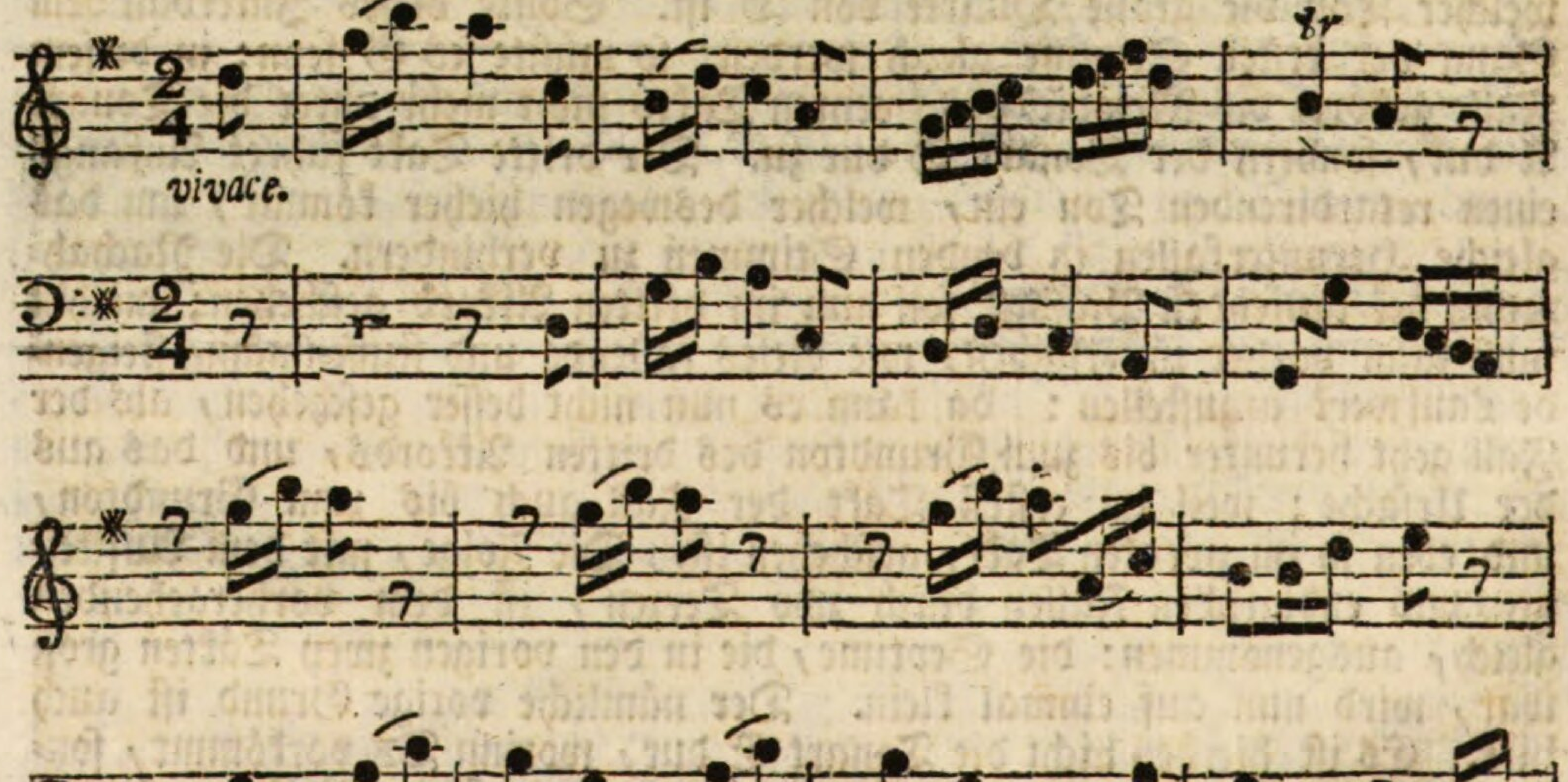


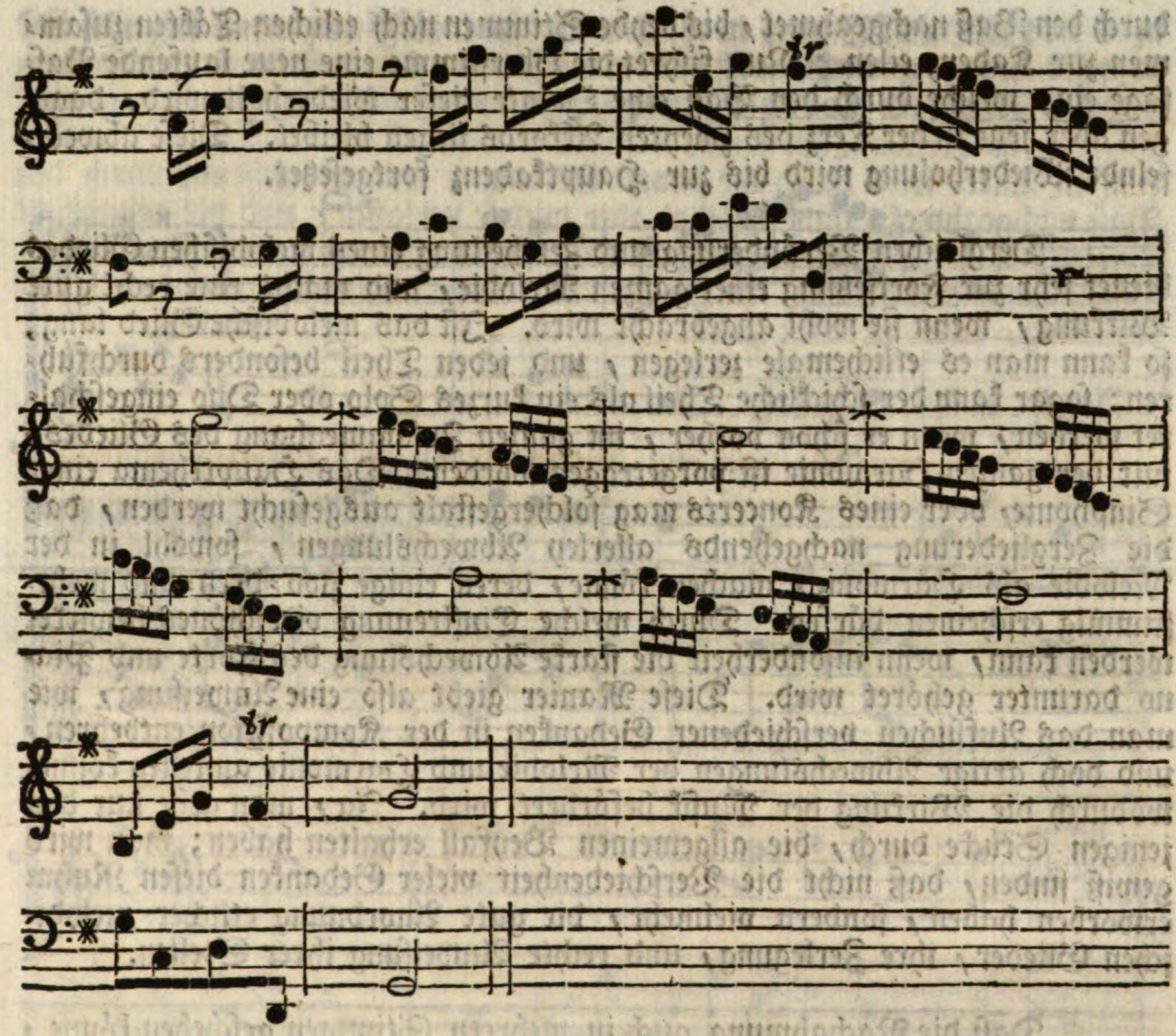
Die laufende Paſſage hebt in der Quinte E an, und fällt in den Endigungston A; von da geht ſie ſtuffenweiſe hinauf bis in die obere Terz Cx, und fällt zwo Terzen wieder herunter: nun muß ſie in der Terz des zweyten Akkords aushalten. Die zwote Stimme ſoll dieſe Intervallen in Anſehung der Sprünge und Stuffen nachmachen: mithin fängt ſie auch in der Quinte von D an, fällt darauf in D, und ſteigt durch Stuffen bis in die Terz. Genug, ſie macht alle Stuffen der erſten Stimme nach, und dennoch findet ſich eine Ungleichheit. Dieſe iſt im Aufſteigen bey der Quarte anzutreffen. In der erſten Stimme iſt D, als die ordentliche Quarte in der Tonart A dur: in der zwoten Stimme findet man aber Gx im Aufſteigen, welcher Ton die große Quarte von D iſt. Sollte dieſes Intervall dem Gang der erſten Stimme gleich werden; ſo müßte es G ſeyn: in dieſem Falle gehörte die Melodie des zweyten Takts nicht mehr unter die Tonart A dur, ſondern der Tonart D dur zu. Der dritte Takt führet Anfangs einen retardirenden Ton ein, welcher deswegen hieher kömmt, um das gleiche Herunterfallen in beyden Stimmen zu verhindern. Die Nachahmung der laufenden Paſſage ſoll nun im dritten Akkord geſchehen; mithin muß man vorher unterſuchen, wie dieſes fallende und ſtuffenmäßig ſteigende Laufwerk anzuſtellen: da kann es nun nicht beſſer geſchehen, als der Fall geht herunter bis zum Grundton des dritten Akkords, und das aus der Urſache: weil im erſten Takt der Fall auch bis zum Grundton, und eben ſo im zweyten Takt, geſchehen iſt. Die Folge, mit dem Aufſteigen, und endigenden Fallen durch zwo Terzen, iſt dem vorhergehenden gleich, ausgenommen: die Septime, die in den vorigen zwey Täkten groß war, wird nun auf einmal klein. Der nämliche vorige Grund iſt auch hier. Es iſt hierbey nicht die Tonart E dur, worinn Dx vorkömmt, ſondern die Beybehaltung der Anfangstonart anzutrefen. Anitzo muß nach der natürlichen Fortſchreitung der drey Akkorde, der herrſchende Akkord erſcheinen, welches hier auch beym vierten Takt geſchiehet. Die zwote Stimme retardiret nach Anleitung der erſten Stimme: und da bisher der Sprung in den Grundton eines jeden Akkords gemacht worden; ſo muß dieſes auch hier

ge-

geſchehen. Der retardirende Ton fällt in A, und hebt darauf die ſtuffenmäßige Aufſteigung an. Hier erſcheint nun aufs Neue eine Ungleichheit: in den zwey erſten Täkten geſchahe Anfangs ein Fall in die Quinte herunter: im dritten Takt hat der Fall bis in die None unterwärts geſchehen müſſen, anitzo geht der retardirende Ton nur einen Ton tiefer, und hebt ſchon das aufſteigende Laufwerk an, worauf dann die Vereinigung beyder Stimmen durch die Kadenz geſchiehet.

Dieſe Nachahmung iſt etwas ſchwerer, als die vorhergehenden Beyſpiele, zu machen. Es ſoll die Tonart keinen Abbruch leiden, ſondern in ihr der Anfang und das Ende gemacht werden. Auch die Melodie muß dem geringſten Zwang nicht unterworfen ſeyn: ſie muß ſo angeordnet werden, als wenn beyde certirende Stimmen nur eine ausmachten, in Anſehung der obern Melodie. Die Ungleichheit der Intervallen muß an ſolche Plätze hingeführet werden, wo man ſie kaum merket. Die ganze Kunſt dieſer Nachahmung haben wir in gegenwärtigem Beyſpiele gewieſen und gelehret. Zu mehrerer Ueberzeugung wollen wir noch ein Beyſpiel mit zwey ungleichen Inſtrumenten aufſtellen.





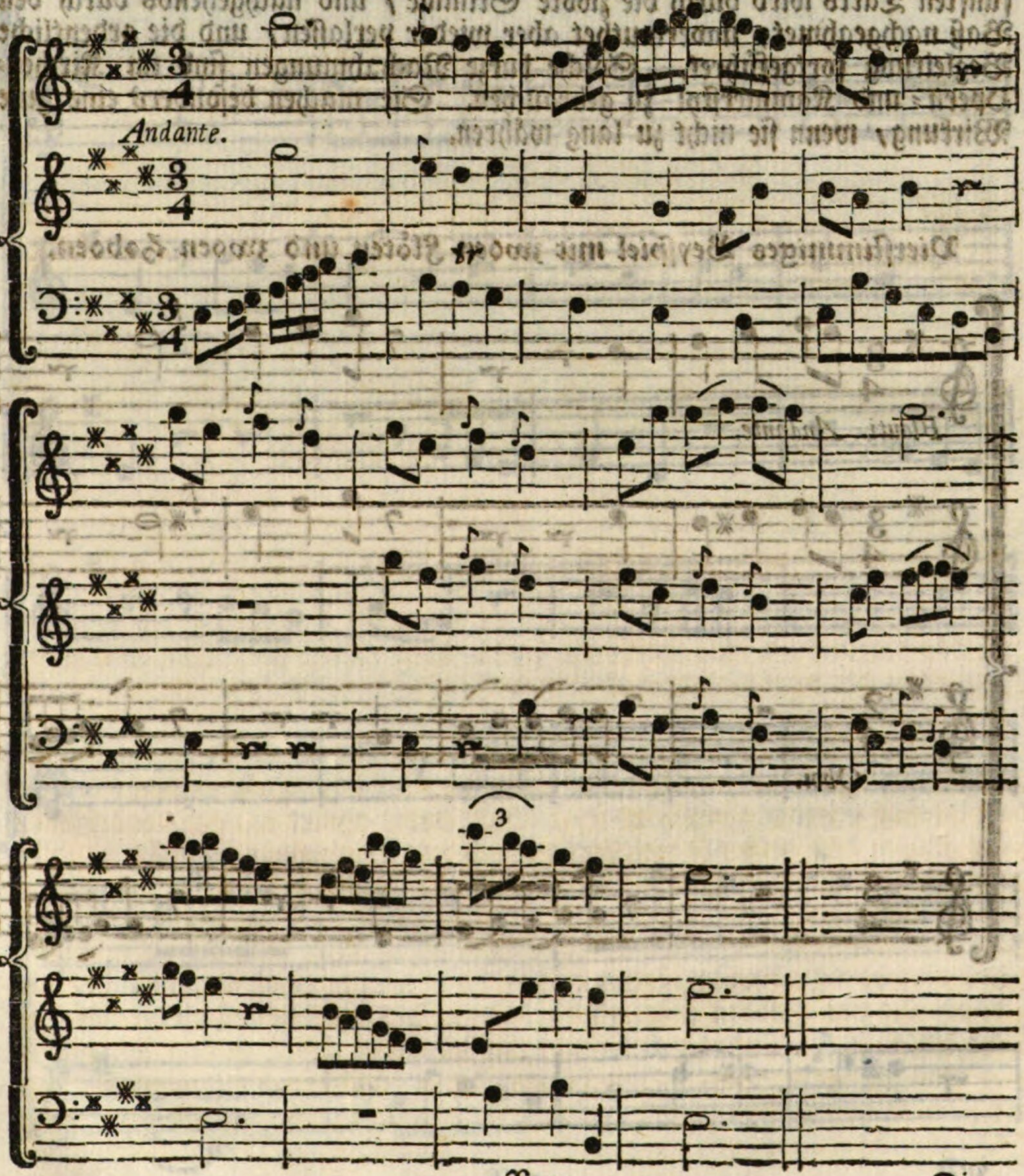
Dieſes Beyſpiel iſt wegen ſeiner Einrichtung beſonders zu merken. Das anhebende melodiſche Glied wird gleich im andern Takt ſchon nachgeahmet, indeſſen, daß die Oberſtimme terzenweiſe beyſtimmet: im dritten Takt aber geht ſie hiervon ab, und nimmt eine ſtuffenmäßige aufſteigende Paſſage, wodurch dann die widrige Begegnung entſtehet. Im fünften Takt ergreift die Oberſtimme nur einen Theil des melodiſchen Gliedes, und zwar in einer verkehrten Lage, da ſie vorher ein Achttheil pauſiret, welches im Anfange doch mit dem anhebenden Takt geſchahe. Dieſes getheilte melodiſche Glied wird nachgehends ſogleich durch die Intervallen des dritten und erſten Akkords nachgemachet. Dieſe Nachahmung wird wiederholt, ſodann durch eine Vergleichung, oder miteinander Fortſchreitung bis zum achten Takt geführet. Von hieran wird dieſe kurze Figur wieder angebracht, und

durch den Baß nachgeahmet, bis beyde Stimmen nach etlichen Täkten zuſammen zur Kadenz eilen. Nun führet die Oberſtimme eine neue laufende Paſſage ein, welche durch den Baß eine Quinte tiefer wiederholt wird, dagegen aber jene in der Terz des zweyten Akkords liegen bleibet. Dieſe abwechſelnde Wiederholung wird bis zur Hauptkadenz fortgeſetzet.

Dergleichen Veränderung und Zertheilung eines melodiſchen Gliedes dienet ſehr zur Fortſetzung einer ganzen Melodie, und macht eine recht gute Wirkung, wenn ſie wohl angebracht wird. Iſt das melodiſche Glied lang; ſo kann man es etlichemale zerlegen, und jeden Theil beſonders durchführen: ſogar kann der ſchickliche Theil als ein kurzes Solo oder Duo eingeſchaltet werden, wenn er ſchon vorher, im ganzen Zuſammenhang des Gliedes, mit der ganzen Harmonie iſt vorgetragen worden. Das Hauptthema einer Sinphonie, oder eines Koncerts mag ſolchergeſtalt ausgeſucht werden, daß die Zergliederung nachgehends allerley Abwechslungen, ſowohl in der Melodie als Harmonie, machen könne, deren einige zwo-drey-und mehrſtimmig erſcheinen dürfen. Durch welche Einſtreuung viel ſchönes bewirket werden kann, wenn inſonderheit die ſtarke Abwechslung des Forte und Piano darunter gehöret wird. Dieſe Manier giebt alſo eine Anweiſung, wie man das Aufſuchen verſchiedener Gedanken in der Kompoſition entbehren, und doch artige Abwechslungen der Melodie und Harmonie anſtellen könne, wodurch die Wirkung der Muſik befördert wird. Ja, man gehe nur diejenigen Stücke durch, die allgemeinen Beyfall erhalten haben; man wird gewiß finden, daß nicht die Verſchiedenheit vieler Gedanken dieſen Ruhm erworben haben, ſondern vielmehr, die gute Anordnung etlicher melodiſchen Glieder, ihre Zerlegung, und rechte Anweiſung ihrer Stellen.

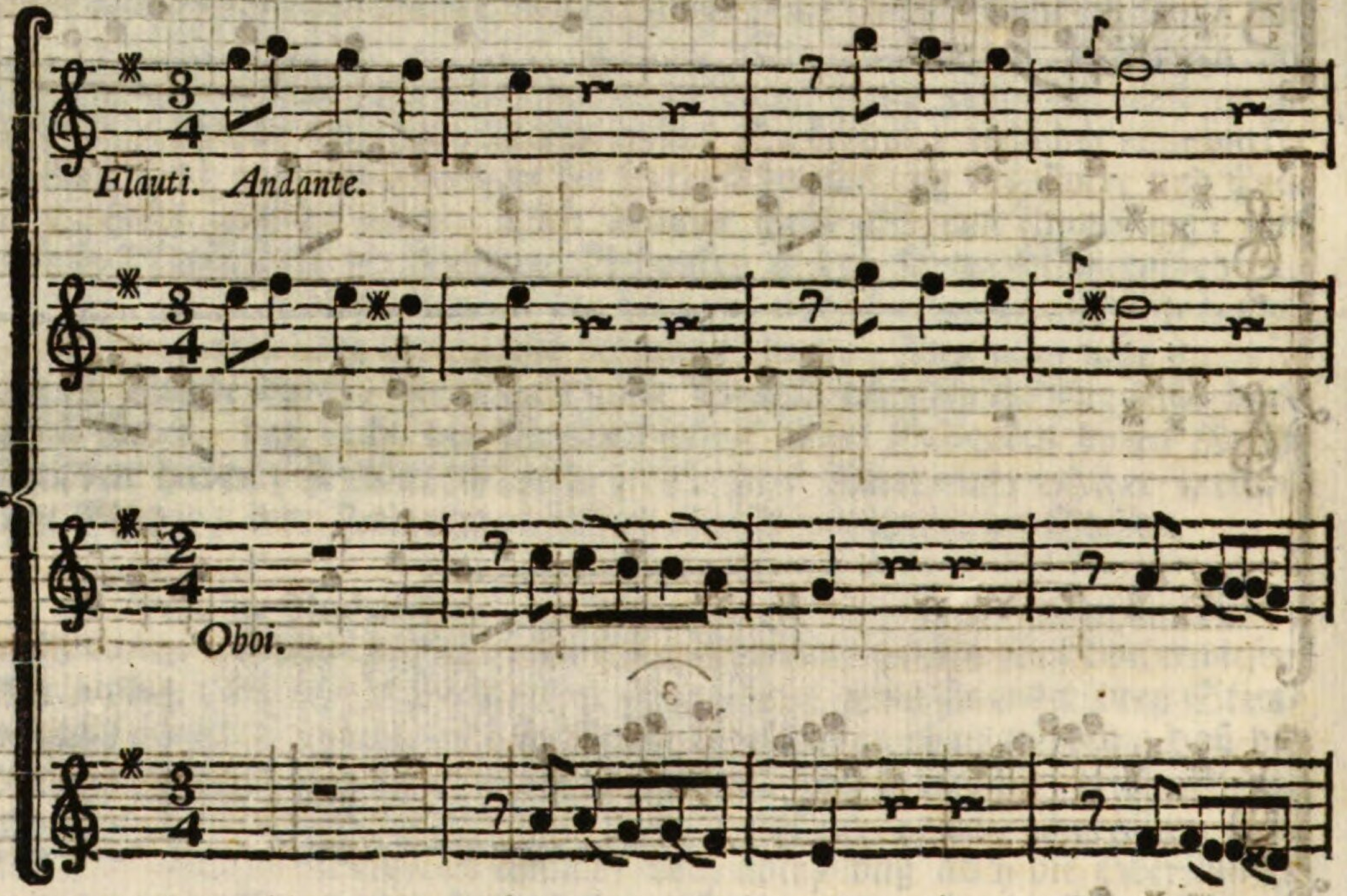
Daß die Nachahmung auch in mehrern Stimmen geſchehen könne, dieſes haben wir oben bey der drey-und mehrſtimmigen Kompoſition erwieſen. Wir wollen aber noch dieſes Wenige hinzu ſetzen: wenn ſie unter drey Stimmen ausgetheilet wird, ſo muß ſie ſolchergeſtalt angeordnet werden, daß die Oberſtimme am guten Geſang keinen Abbruch leide: und die dritte Stimme, zum Beyſpiel, der Baß käme, als erſcheinte er von ungefähr; man muß ihn deutlich vernehmen können: doch aber, daß auch die Oberſtimme hervorraget. Eine artige Abwechslung iſt es, wenn vier blaſende Inſtrumenten die Nachahmung unter ſich anſtellen. Dieſes aber kann nicht wohl anders geſchehen, als wenn die erſte Nachahmung eine Quinte tiefer, oder eine Quarte höher geſchiehet: die zwey andere Inſtrumenten wiederholen ſodann dieſe angehörten zwey Täkte, in der nämlichen Tonart: oder aber, ſie ſtellen die Wiederholung in einer andern Tonart an. Dieſe Certirung ge-

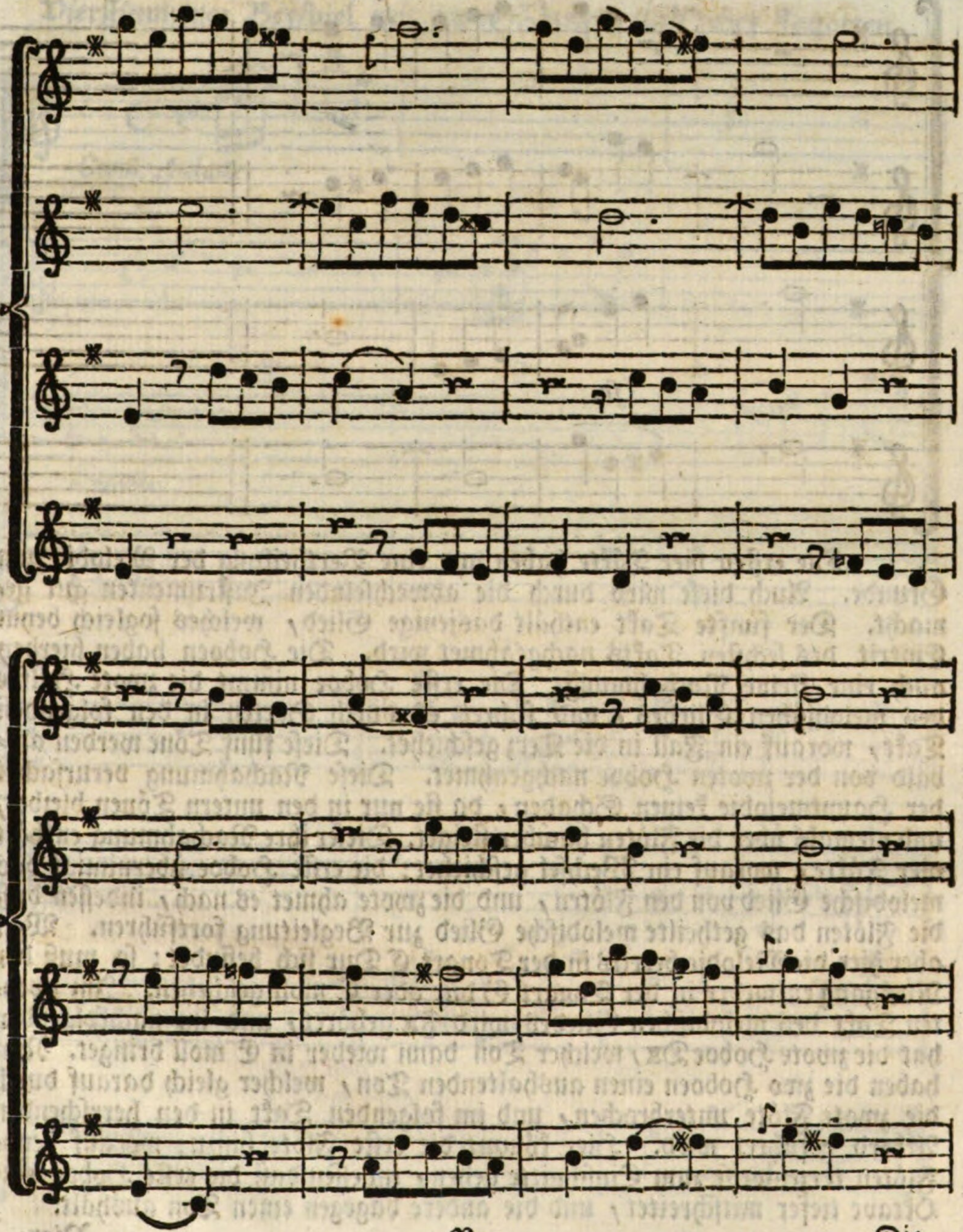
het ſehr gut unter zwo Flöten und zwo Hoboen an. Iſt die Melodie dazu ausgeſucht; ſo dürfen auch zwey Hörner dieſe Nachahmung, oder Wiederholung vorbringen. Wir wollen von beyden Arten noch ein kurzes Beyſpiel geben.

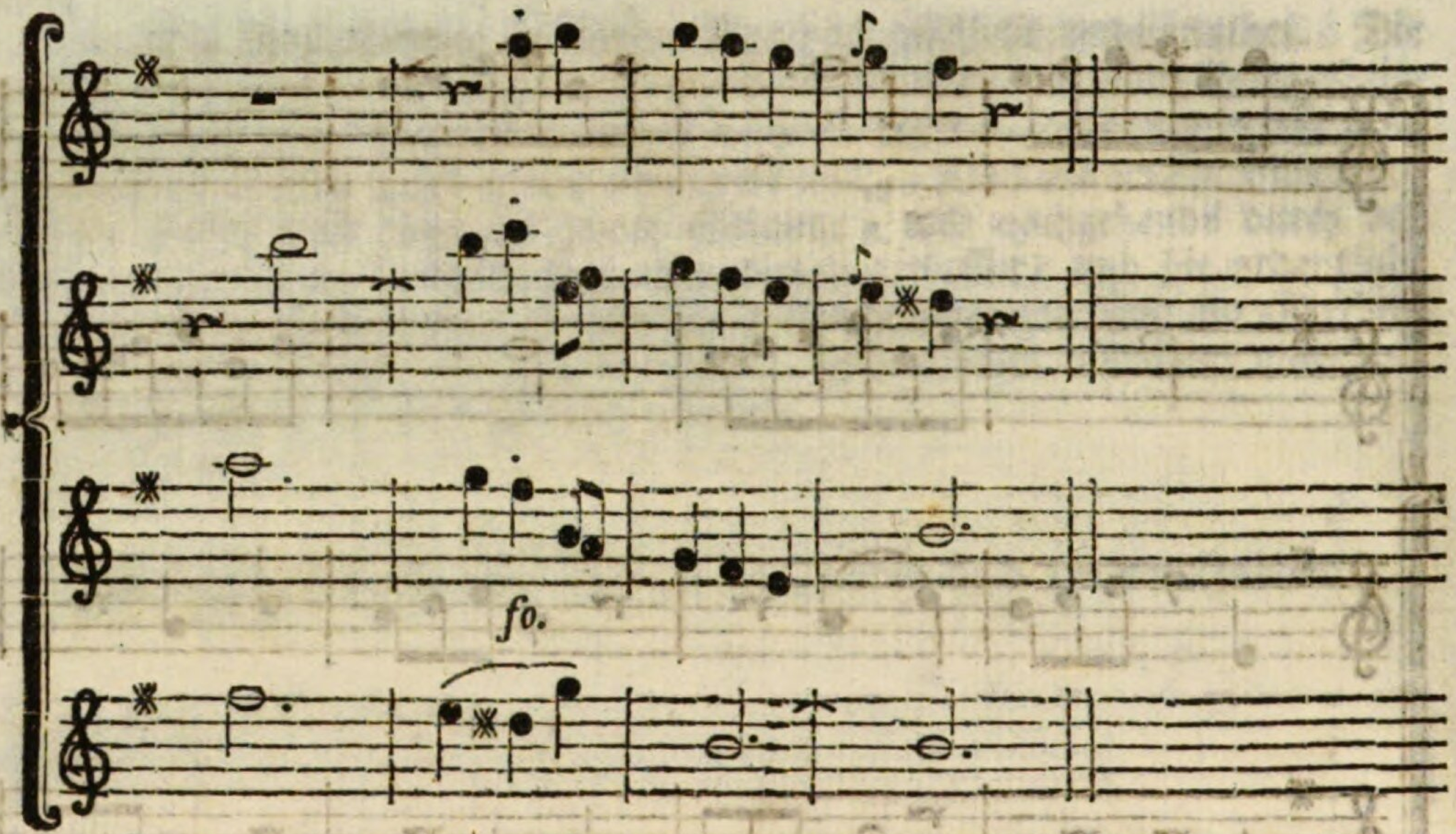


Die Nachahmung in dieſem Beyſpiel geſchieht unvermuthet. Die beyden aushaltenden Töne der erſten und andern Stimme geben Gelegenheit, daß der Baß eine Bewegung dagegen hören läßet. Dieſe macht die erſte Stimme im dritten Takt etwas verändert nach. Das melodiſche Glied des fünften Takts wird durch die zwote Stimme, und nachgehends durch den Baß nachgeahmet, unvermuthet aber wieder verlaſſen, und die ordentliche Begleitung fortgeführet. Solche kurze Nachahmungen ſind im Kirchen- Opern- und Kammerſtyl zu gebrauchen. Sie machen beſonders eine gute Wirkung, wenn ſie nicht zu lang währen.

Vierſtimmiges Beyſpiel mit zwoen Flöten und zwoen Hoboen.



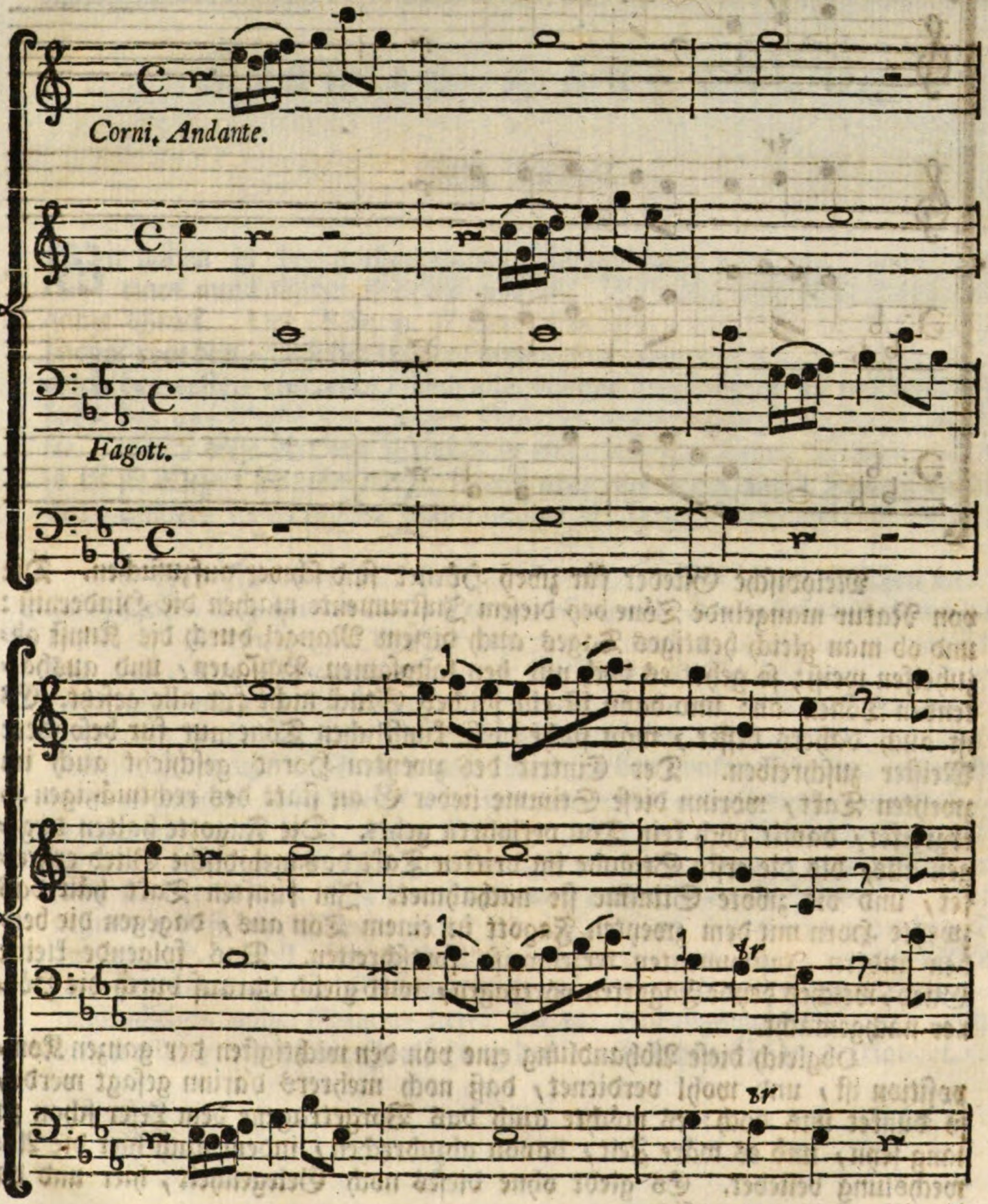


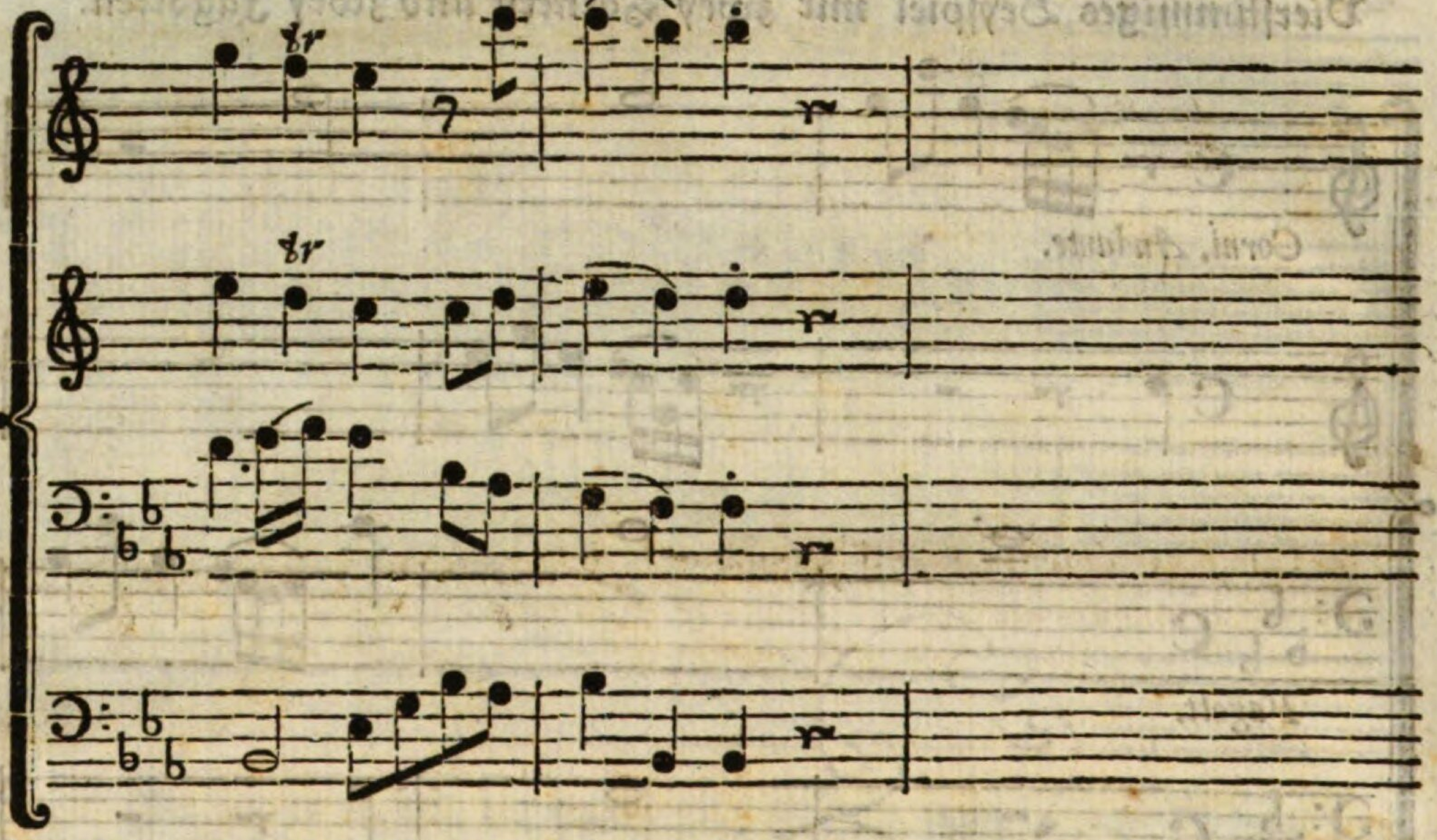


Die erſten vier Täkte haben nur eine Vertheilung der Melodie zum Grunde. Auch dieſe wird durch die abwechſelnden Inſtrumenten gut gemacht. Der fünfte Takt enthält dasjenige Glied, welches ſogleich beym Eintrit des ſechſten Takts nachgeahmet wird. Die Hoboen haben hierbey auch eine kleine Nachahmung. Die erſte Hoboe nimmt die zwote Hälfte des melodiſchen Gliedes, und führet es durch Sexten in den folgenden Takt, worauf ein Fall in die Terz geſchiehet. Dieſe fünf Töne werden alsbald von der zwoten Hoboe nachgeahmet. Dieſe Nachahmung verurſachet der Hauptmelodie keinen Schaden, da ſie nur in den untern Tönen bleibet, und niemals über die Flöten hinüber ſteiget. Dieſer ihre Nachahmung enthält vier Täkte, worauf ein Wechſel geſchiehet: die erſte Hoboe übernimmt das melodiſche Glied von den Flöten, und die zwote ahmet es nach, indeſſen daß die Flöten das getheilte melodiſche Glied zur Begleitung fortführen. Weil aber hier die Melodie bereits in der Tonart C Dur ſich befindet; ſo muß der Rückgang entweder in der Tonart G dur oder E moll geſchehen. Im zweyten Takt des melodiſchen Gliedes wird F♯ gehöret, und im nachfolgenden hat die zwote Hoboe D♯, welcher Ton dann wieder in E moll dringet. Nun haben die zwo Hoboen einen aushaltenden Ton, welcher gleich darauf durch die zwote Flöte unterbrochen, und im folgenden Takt in den herrſchenden Akkord geführet wird. Hier kömmt die erſte Flöte hinzu: worauf beyde Flöten terzenweiſe zum Einſchnitte gehen, indeſſen daß die erſte Hoboe eine Oktave tiefer mitſchreitet, und die andere dagegen einen Ton aushält.

Vier-

Vierſtimmiges Beyſpiel mit zwey Hörnern und zwey Fagotten.





Melodiſche Glieder für zwey Hörner ſind ſchwer aufzuſuchen. Die von Natur mangelnde Töne bey dieſem Inſtrumente machen die Hinderniß: und ob man gleich heutiges Tages auch dieſem Mangel durch die Kunſt abzuhelfen weiß; ſo gehet es doch nur bey langſamen Paſſagen, und aushaltenden Tönen an: und dann iſt ein ſolches Stück nicht für alle geſetzt. Es iſt auch dahero beſſer, man ſuche dieſe künſtlichen Töne nur für beſondere Meiſter zuſchreiben. Der Eintrit des zweyten Horns geſchieht auch im zweyten Takt, worinn dieſe Stimme lieber G an ſtatt des rechtmäßigen H ergreifet, damit doch kein Ton verlohren gehet. Die Fagotte halten dagegen aus, bis die erſte Stimme im dritten Takt das melodiſche Glied ergreifet, und die zwote Stimme ſie nachahmet. Im fünften Takt hält das zweyte Horn mit dem zweyten Fagott in einem Ton aus, dagegen die beyden andern Inſtrumenten terzenweiſe fortſchreiten. Das folgende kleine Glied, welches beyde Fagotten vortragen, wird gleich darauf durch die Hörner nachgemacht.

Obgleich dieſe Abhandlung eine von den wichtigſten der ganzen Kompoſition iſt, und wohl verdienet, daß noch mehrers darinn geſagt werde, ſo dünket uns doch: es möchte auch das Vorgetragene dem Leſer ſchon zu lang ſeyn, und es wäre Zeit, davon abzubrechen, indem auch hier die Abwechslung beliebet. Es giebt ohne dieſes noch Gelegenheit, hier und da das Benöthigte anzuführen.

Neun-

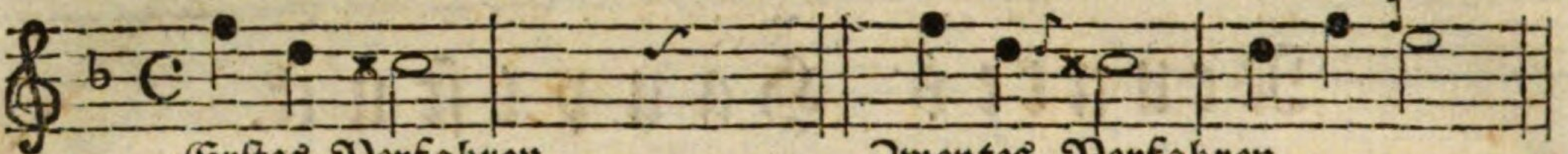
Neuntes Hauptſtück.

Vom Kanon.

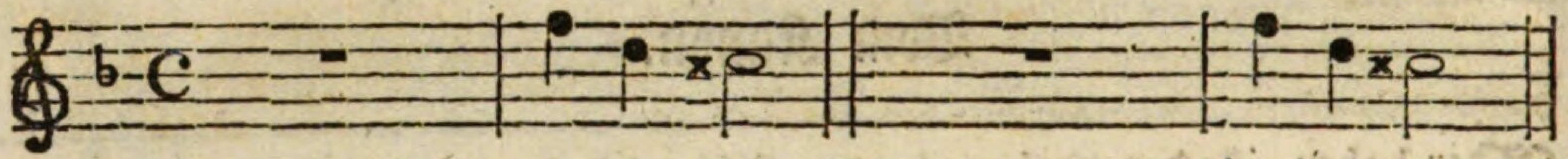
Wir haben in der vorhergehenden Abhandlung von der Nachahmung eines muſikaliſchen Gliedes geredet. Die itzige betrift nunmehro das ganze Stück. Der Kanon iſt eine Melodie, die ſolchergeſtalt aufgeſuchet worden, daß die zwote Stimme in einer beliebigen Entfernung, nach der erſten eintreten, und alle vorher angehörten Töne dieſer Melodie bis ans Ende des ganzen Stückes aufs genaueſte nachahmen könne. Wenn dieſe Art von Stücken in einer ungezwungenen Melodie auftrit; ſo iſt ſie allezeit lobenswürdig: ſobald aber nur der geringſte Zwang vorhanden: alsdenn iſt es beſſer, man erwähle die freye Schreibart.

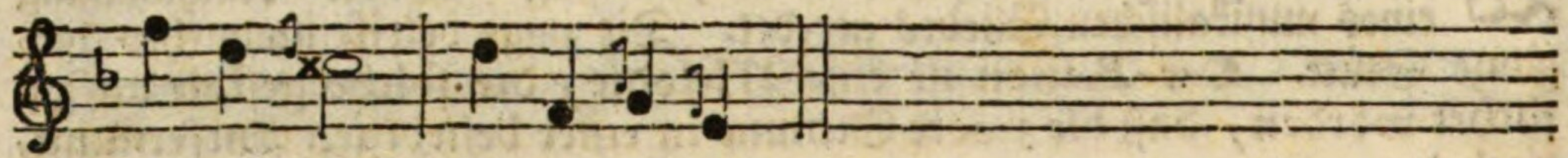
Der Kanon theilet ſich in vielerley Klaſſen, von welchen wir die vornehmſten anzeigen wollen. Die allerſimpelſte Art beſtehet darinn: wenn die zwote Stimme alle Töne der erſtern nachmachet, auch das ganze Stück nur aus zwoen Stimmen beſtehet. Dieſe Art iſt ſehr leicht zu verfertigen. Man ſchreibet eine Anfangsmelodie nur von einem Takt auf: nach dieſem ſetzet man dieſen Takt in die zwote Stimme, und erfindet hierzu wieder eine erſte Stimme: dieſe wird aufs Neue zu der zwoten Stimme hingeſchrieben: zu welcher man wieder eine harmonirende Oberſtimme aufſuchet, die ſodann abermals in die zwote Stimme geſetzt wird. Auf ſolche Art verfähret man ſo lange mit der Fortſetzung der erſten Stimme, und Wiederholung in der andern Stimme, als man will. Nur iſt hierbey in Acht zu nehmen, daß die Melodie eines jeden Takts an den vorhergehenden Takt gut anpaſſe. Soll aber dieſe Anfangsmelodie auch in der zwoten Stimme zuweilen als eine erſte Stimme erſcheinen; ſo muß der zweyte Takt in der rechtmäßigen erſten Stimme tiefer als die Anfangsmelodie ſo oft geſchrieben werden, als es die Fortſetzung des natürlichen Geſangs erlaubet.

Beyſpiel eines Anfangs zu einem Kanon.

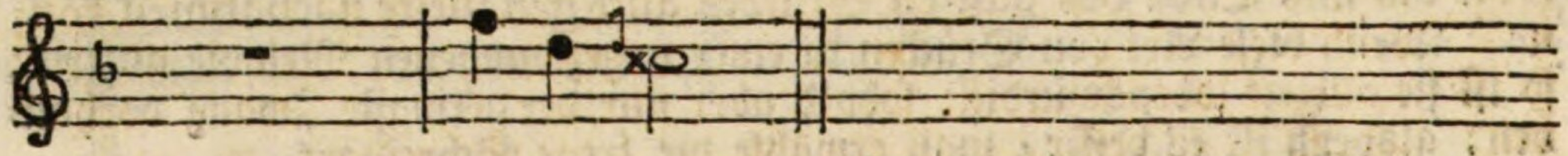


Erſtes Verfahren. Zweytes Verfahren.





Oder auf dieſe Art.

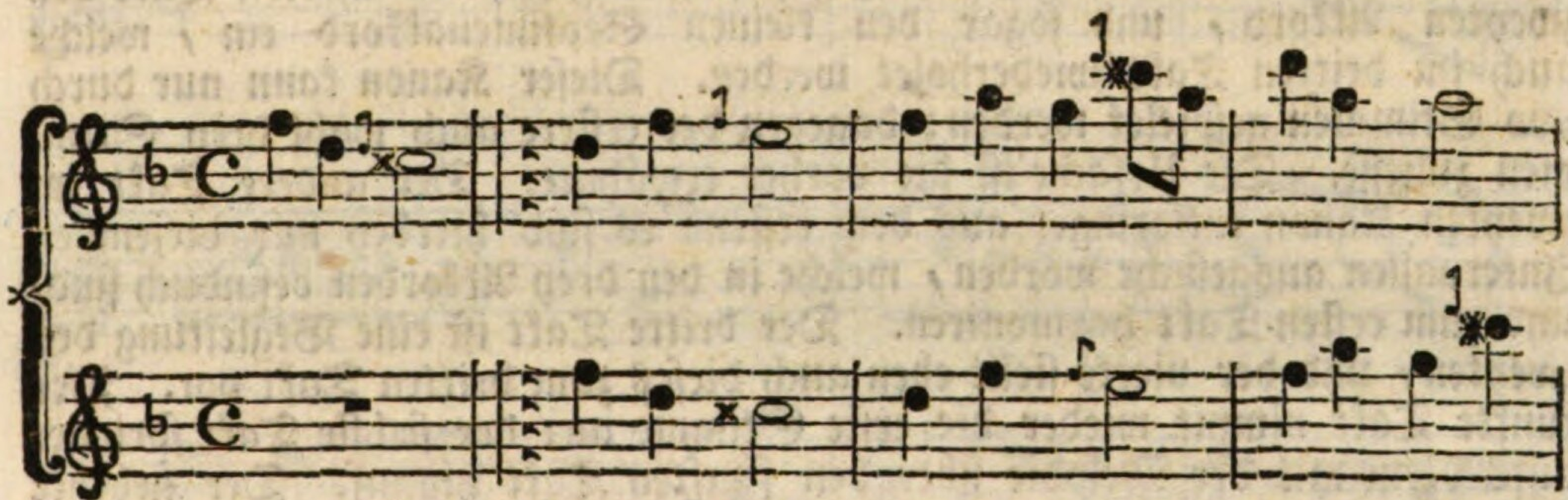


Die erſtern zwey Täkte zeigen, wie der Anfang zu machen ſey. Auch ſo ſoll bis ans Ende fortgefahren werden, wo allezeit der in die erſte Stimme geſetzte Takt, auch in den nachfolgenden Takt der zwoten Stimme geſchrieben wird. Ueber dieſen Takt muß ſofort wieder eine neue Melodie, oder begleitende Stimme in die erſte Stimme geſetzt werden. Wir ſehen aus dem vierten Takt, daß jenes angebracht iſt worden. Die Oberſtimme führet die Melodie nach ihrer Stelle weiter. Das dritte Verfahren weiſet: daß auch die Oberſtimme die Nachahmung der zwoten Stimme mit untern Tönen begleiten därfe.

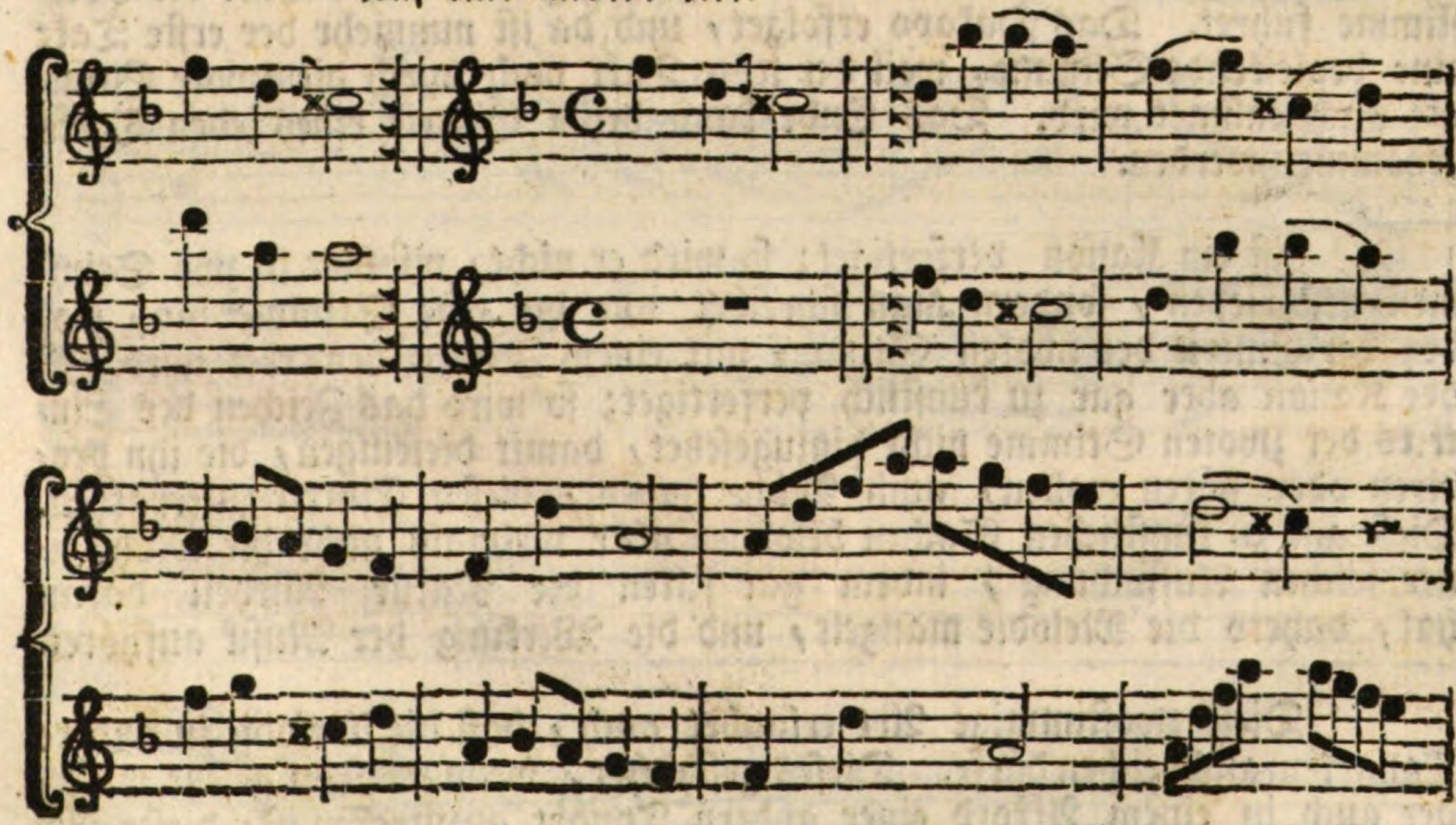
Bey der künſtlichen Behandlung des Kanons iſt das ſchon ſo oft in den vorigen Abhandlungen angeprieſene Singbare zu empfehlen. **Ein Stück, in welchem nur Kunſt und keine Natur herrſchet: iſt ſelten für das Ohr geſchaffen.** Die kanoniſche Melodie muß ſingbar und fließend ſeyn, ſonſt iſt alle Kunſt vergebens angewendet. Die drey Akkorde müſſen hier ſo wohl zum Grunde gelegt ſeyn, als in andern Kompoſitionsarten; doch iſt dieſes wahr: je mehrere Stimmen ein Kanon hat, deſto eher iſt die Folge der Akkorde zu vermeiden. Es giebt viele Kanons, die nur aus dem erſten und dritten Akkord zuſammen geſetzet ſind. Warum? weil die Quinte des erſten Akkords auch im dritten befindlich iſt. Bleibet nun ein ſolcher Ton liegen; ſo kann doch die andere Stimme zweyerley Intervallen dagegen hören laſſen. Wollte man aber einen Kanon gar aus einem Akkord

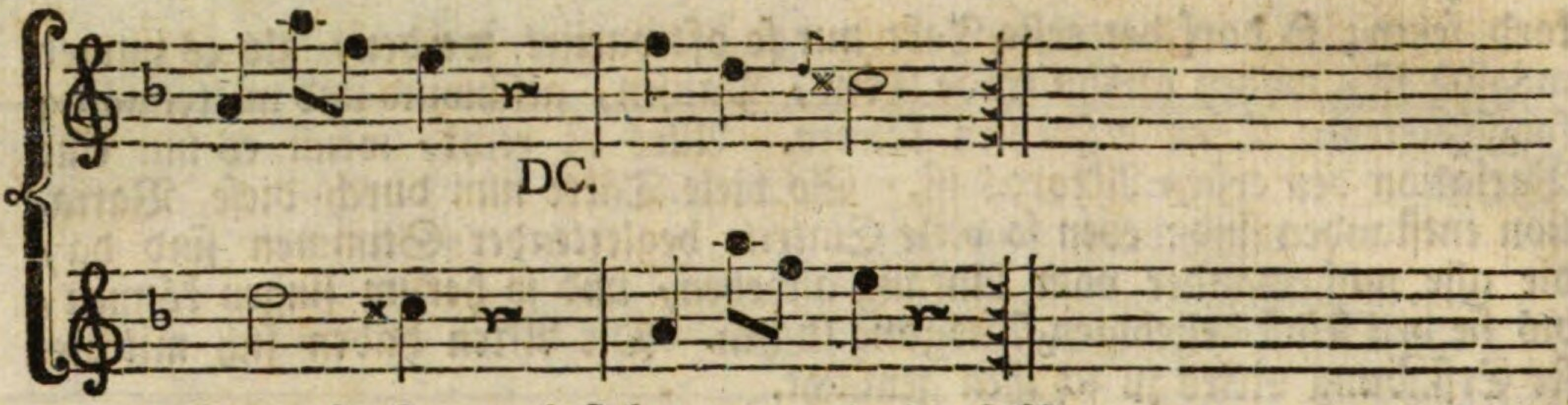
kord ſetzen; ſo darf der erſte Takt nur ſo oft variirt werden, als es immer möglich iſt, wobey aushaltende Töne, Pauſen, geſchwind und mittelmäßig fortſchreitende Töne erſcheinen können. Alles iſt recht, wenn es nur eine Variation des erſten Akkords iſt. So viele Täkte nun durch dieſe Variation entſtanden ſind: eben ſo viele Eintrite begleitender Stimmen ſind da, die alle nacheinander vom Anfang anheben, und ſo herum ſingen können, bis ſie den ſelbſt beliebigen Ausgang ſuchen. Die Alten haben ſich mit dieſer Erfindung vieles zu ſchaffen gemacht.

Vorhergehendes geendigte Beyſpiel.



Auf eine andere Art.



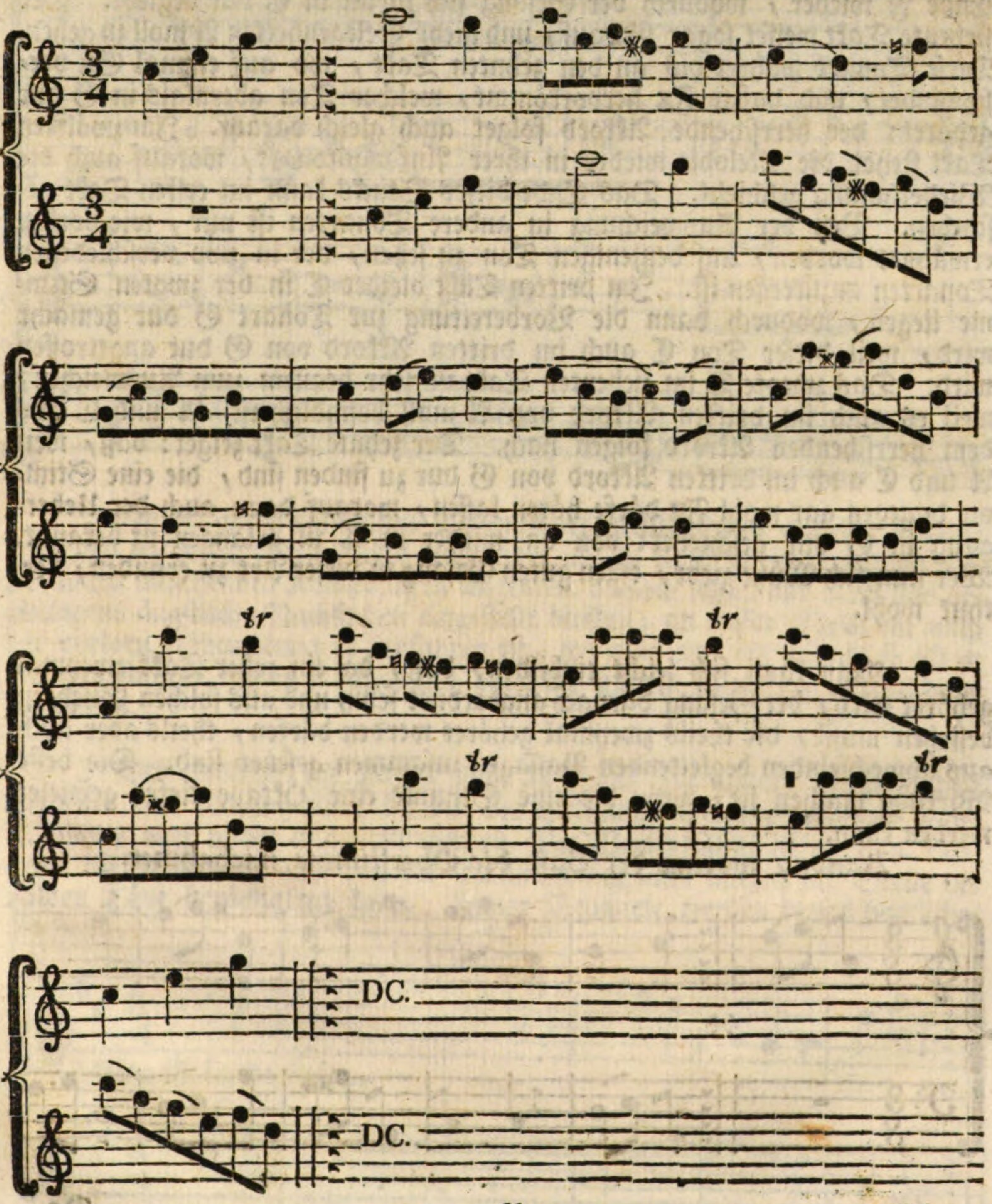


Der erſte Kanon beſtehet nur aus vier Täkten, und dem erſten und dritten Akkord. Der andere hingegen führet gleich im andern Takt den zweyten Akkord, und ſogar den kleinen Septimenakkord ein, welche auch im dritten Takt wiederholet werden. Dieſer Kanon kann nur durch zwo Stimmen geſpielet werden; dagegen der erſtere auch wohl drey Stimmen zulieſſe. Die Urſache iſt die vorher erwähnte. Der andere Takt im zweyten Kanon entſpringet aus dem erſten: es ſind hierbey nur diejenigen Intervallen ausgeſucht worden, welche in den drey Akkorden befindlich ſind, und zum erſten Takt harmoniren. Der dritte Takt iſt eine Begleitung des zweyten, und der vierte ſtellt eben auch dieſes zum dritten Takt vor. Der fünfte Takt nimmt wieder die erſte Stimme an: der ſechſte Takt ſpringet aufs Neue mit der Melodie über den fünften Takt hinauf. Der ſiebente Takt iſt wieder eine begleitende Stimme, wogegen der achte Takt die Oberſtimme führet. Das Dakapo erfolget, und da iſt nunmehr der erſte Takt eine begleitende Stimme, weil der letzte Takt noch durch die zwote Stimme nachgeahmet wird. Das Ende kann beym Eintrit eines jeden Takts genommen werden.

Iſt ein Kanon verfertiget; ſo wird er nicht, wie hier in zwo Stimmen geſchrieben, ſondern man ſchreibet nur die eine Stimme hin, wobey der Eintrit der zwoten Stimme mit einem Zeichen bemerket wird. Iſt der Kanon aber gar zu künſtlich verfertiget; ſo wird das Zeichen des Eintrits der zwoten Stimme nicht hinzugeſetzet, damit diejenigen, die ihn probiren oder hören wollen, auch Mühe haben, dieſen Eintrit zu errathen. Dieſe gar zu künſtlichen Sachen belohnen aber vielmals nicht die Mühe einer ſolchen Aufſuchung, indem gar ſelten die Natur Antheil daran hat, dahero die Melodie mangelt, und die Wirkung der Muſik aufhöret.

Dieſe zwoſtimmige Art erlaubet auch, daß die Melodie in andere Tonarten ausweichen dürfe. Dieſes geſchiehet, wenn ein Ton geſetzt wird, der auch in einem Akkord einer andern Tonart anzutreffen iſt: dieſer Akkord muß aber meiſtentheils der dritte Akkord der fremden Tonart ſeyn.

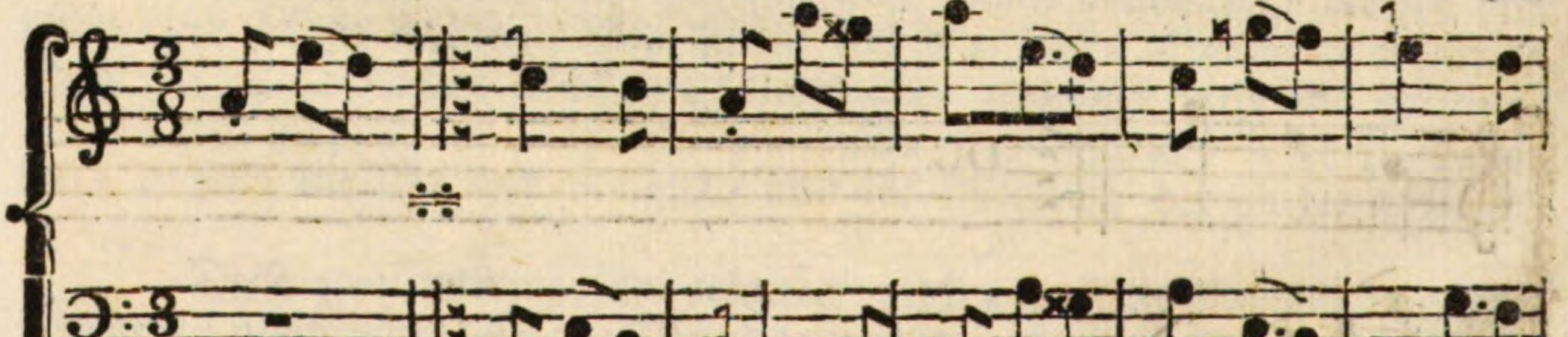
Beyſpiel eines Kanons, worinn die Melodie in andere Tonarten ausweichet.



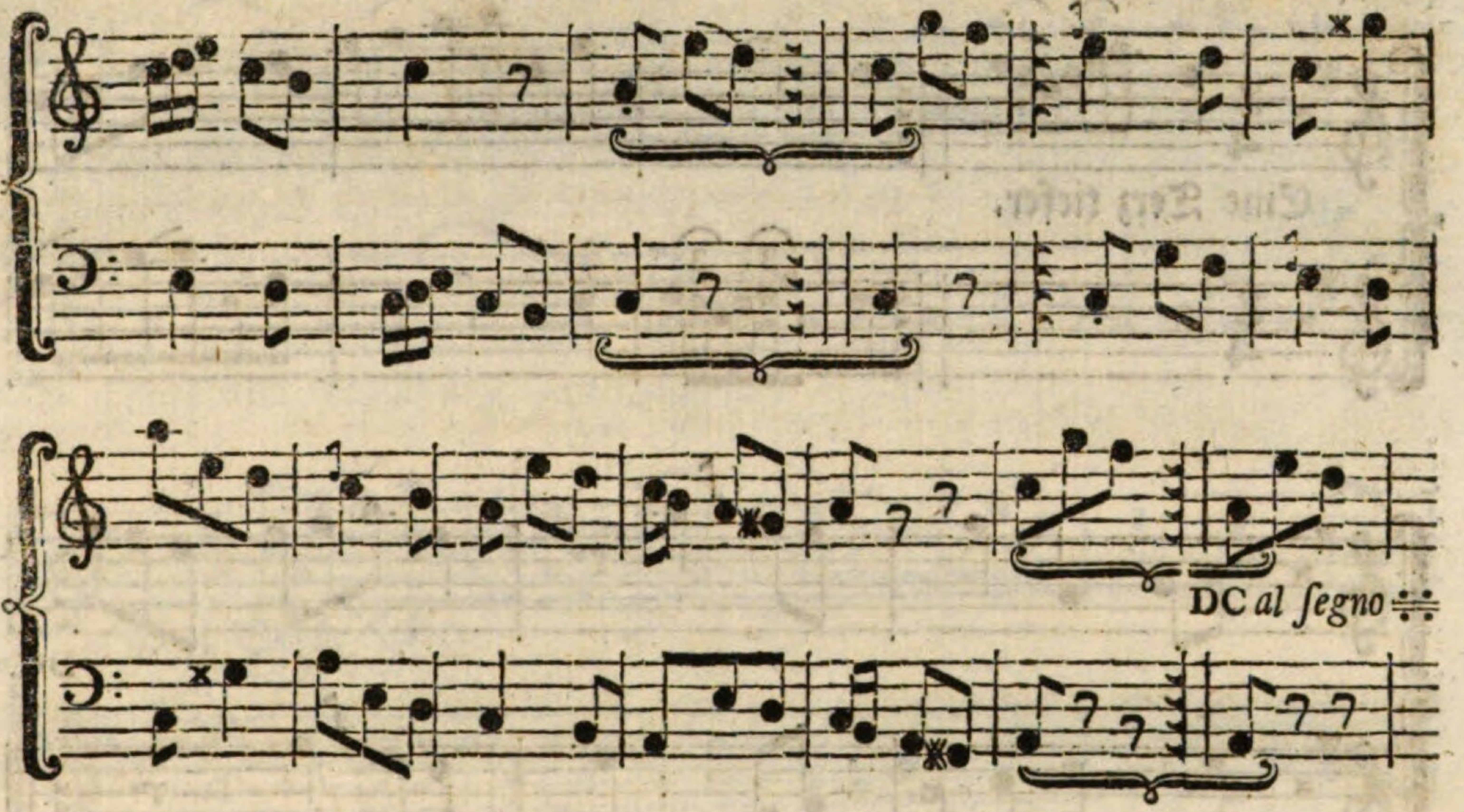
Dieſer Kanon nimmt gleich im dritten Takt Fx, welcher Ton, wie bekannt, in die Tonart G dur gehöret. Im vierten Takt erſcheinet am Ende F wieder, wodurch der Geſang ſich zurück in C dur begiebt. Der ſiebente Takt weiſet ſogar Gx auf, und giebt Gelegenheit in A moll zu gehen. Dieſe Tonart währet bis an den zehnten Takt, wo auf einmal Gx verſchwindet, und dafür Fx hervorkömmt, welcher Ton abermals in G dur gehöret: der herrſchende Akkord folget auch gleich darauf. Im zwölften Takt ſtehet die Melodie wieder in ihrer Anfangstonart, worauf auch die Wiederholung geſchieht. Das Ende dieſes Stücks kann im erſten Takt geſchehen. Bey der Ausweichung in andere Tonarten iſt nur, wie vorhin erwähnet worden, auf denjenigen Ton zu ſehen, der in zwo verſchiedenen Tonarten anzutreffen iſt. Im dritten Takt bleibet C in der zwoten Stimme liegen, wodurch dann die Vorbereitung zur Tonart G dur gemacht wird, weil dieſer Ton C auch im dritten Akkord von G dur angetroffen wird. Das zweyte D im ſiebenten Takt iſt ſehr bequem zum Ausweichen, weil es auch im dritten Akkord von A moll befindlich iſt. A und C aus dem herrſchenden Akkord folgen nach. Der zehnte Takt zeiget: daß, weil A und C auch im dritten Akkord von G dur zu finden ſind, die eine Stimme dagegen gar wohl Fx dürfe hören laſſen, worauf dann auch der Uebergang in G dur geſchiehet: von da wieder in C zu gelangen iſt bekannt. Wer nun ſich Mühe giebt, einen guten Geſang in dieſer Art zu erfinden, der thut wohl.

Man kann ſich leicht einbilden, daß, da ein jeder Takt zweymal gehöret wird, der Geſang darnach angeordnet ſeyn, und aus ſolchen Gliedern beſtehen müſſe, die theils zweymal gehöret werden dürfen, theils aber auch aus abwechſelnden begleitenden Paſſagen zuſammen geſetzet ſind. Die beſte Wirkung machen ſie, wenn die eine Stimme eine Oktave tiefer geſpielet werden kann.

Kanon, worinn der Baß die Oberſtimme nachahmet.

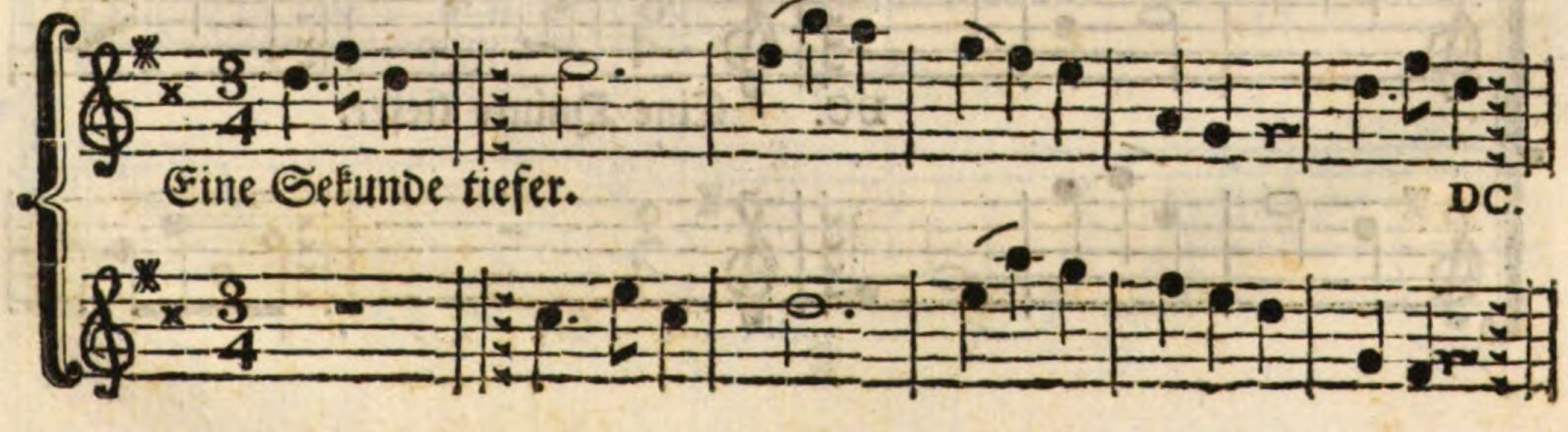


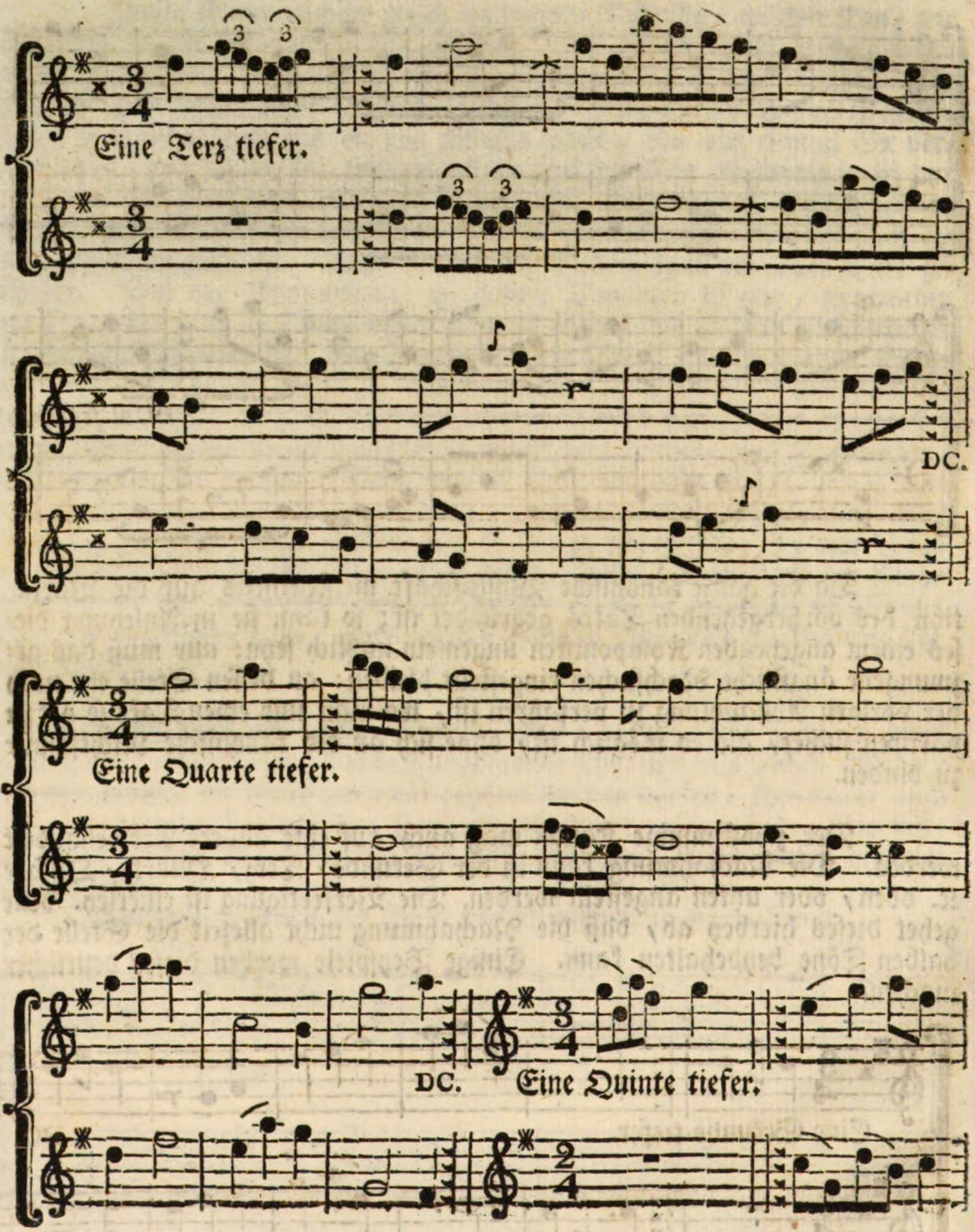
Da

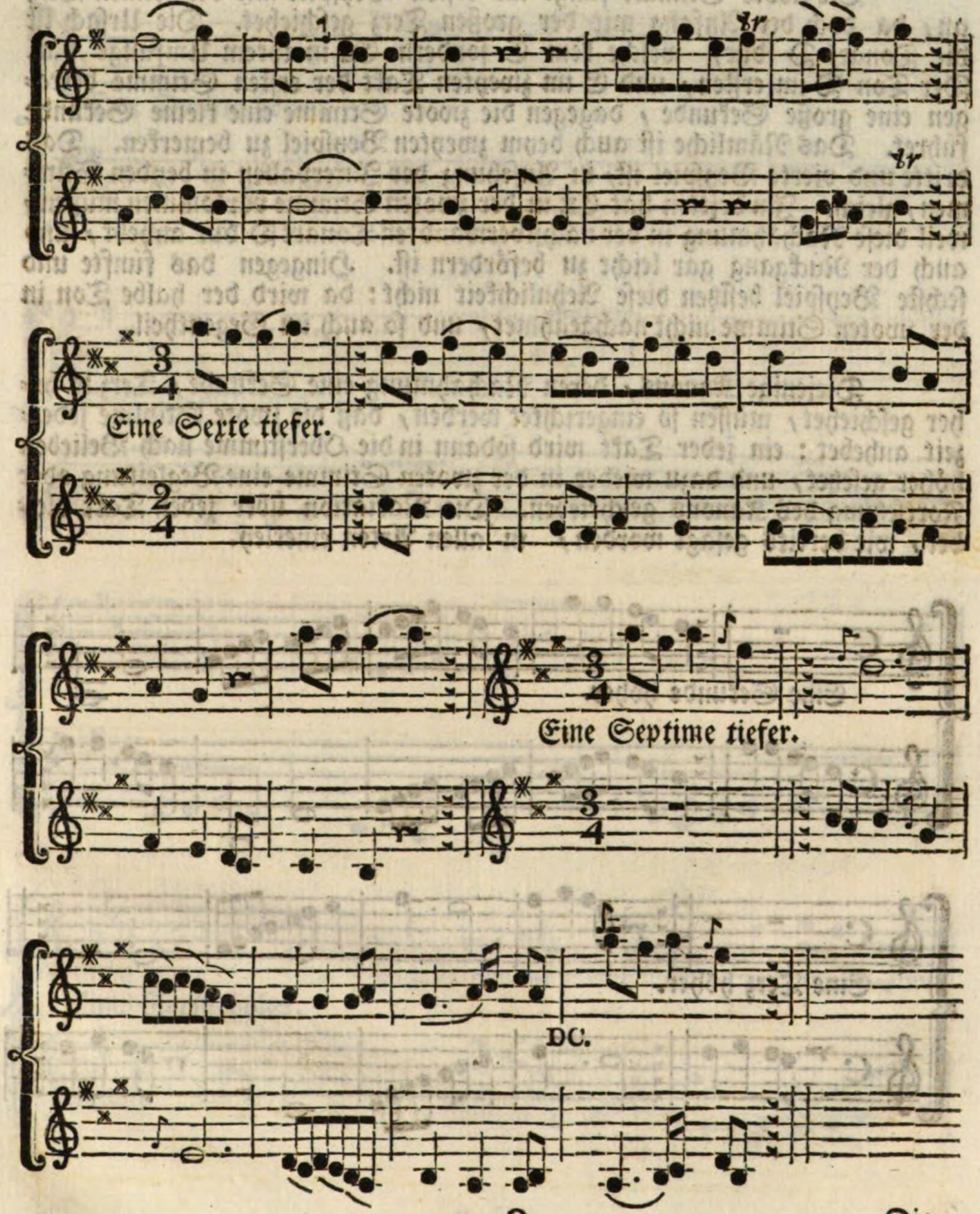


Da die ganze kanoniſche Wiſſenſchaft meiſtentheils auf die Variation des vorhergehenden Takts gegründet iſt; ſo kann ſie in Anſehung dieſes einem angehenden Komponiſten ungemein nützlich ſeyn: nur muß das gezwungene ängſtliche Nachſuchen eingeſtellt bleiben: an deſſen Stelle ehe nach der vorigen Abhandlung zu verfahren iſt, wo man nur einen Takt ſo oft zu variiren ſuchet, als es möglich iſt, ohne ſich an die kanoniſche Richtſchnur zu binden.

Der zwoſtimmige Kanon mag auch auf eine andere Art behandelt werden. Die Nachahmung kann in der Sekunde, Terz, Quarte, Quinte ꝛc. oben, oder unten angeſtellt werden. Die Verfertigung iſt einerley. Nur gehet dieſes hierbey ab, daß die Nachahmung nicht allezeit die Stelle der halben Töne beybehalten kann. Einige Beyſpiele werden dieſes deutlicher machen.

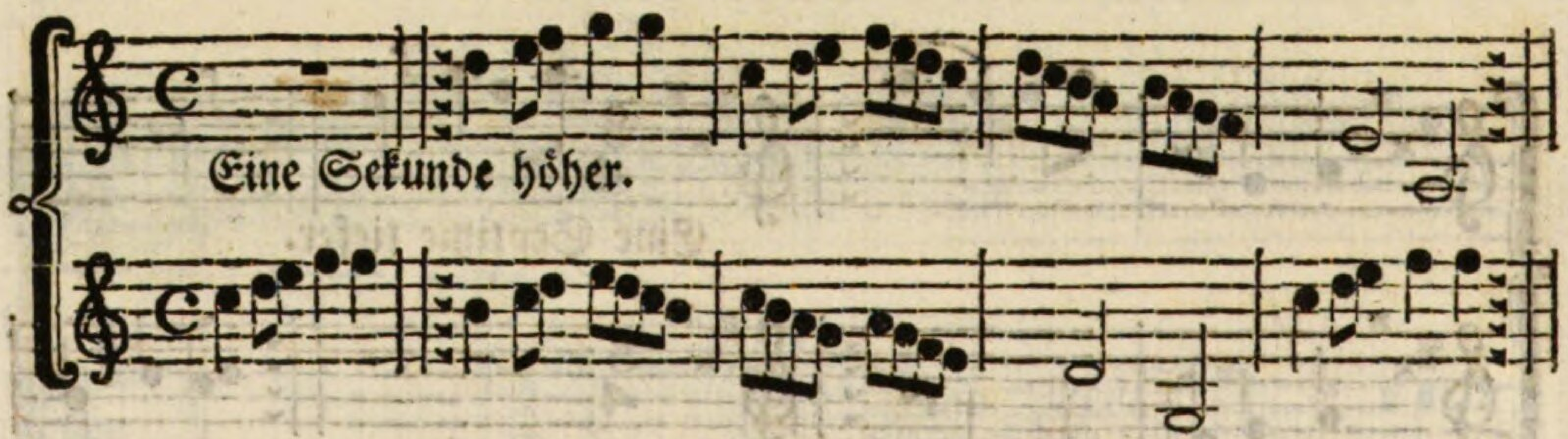


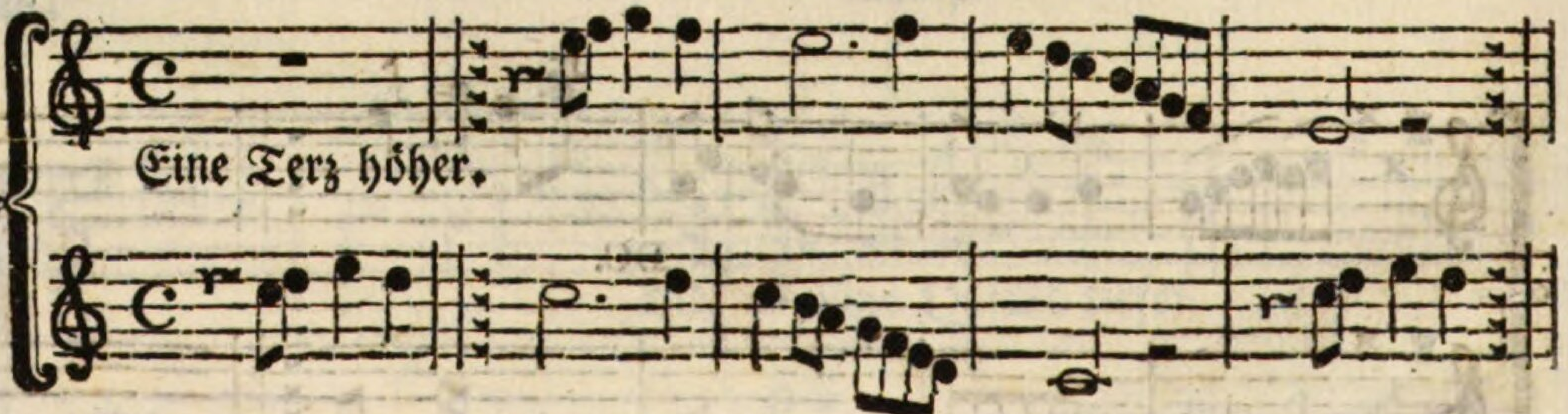

Eine Terz tiefer.
DC.
Eine Quarte tiefer.
DC.
Eine Quinte tiefer.

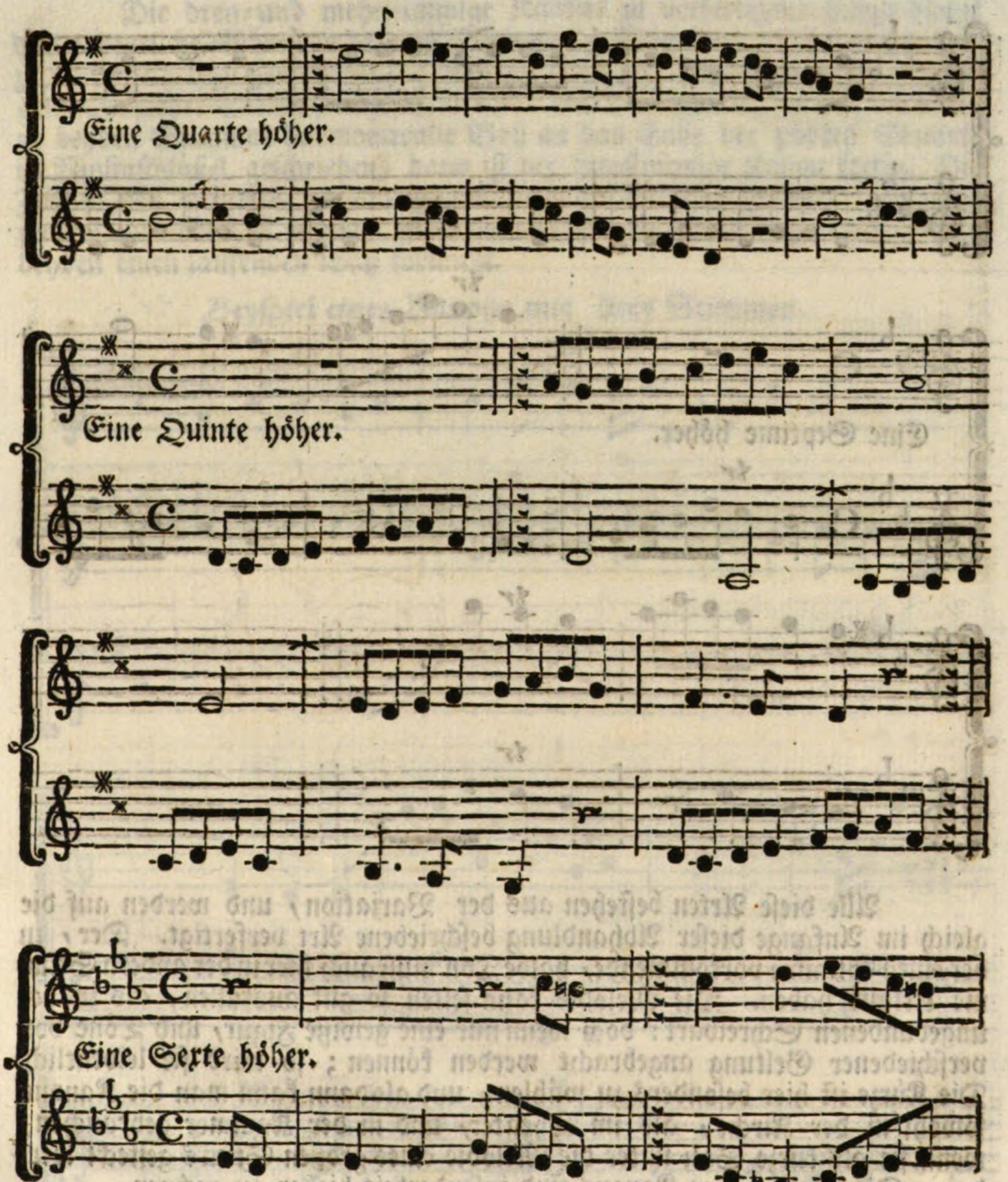

Eine Sexte tiefer.
Eine Septime tiefer.
DC.

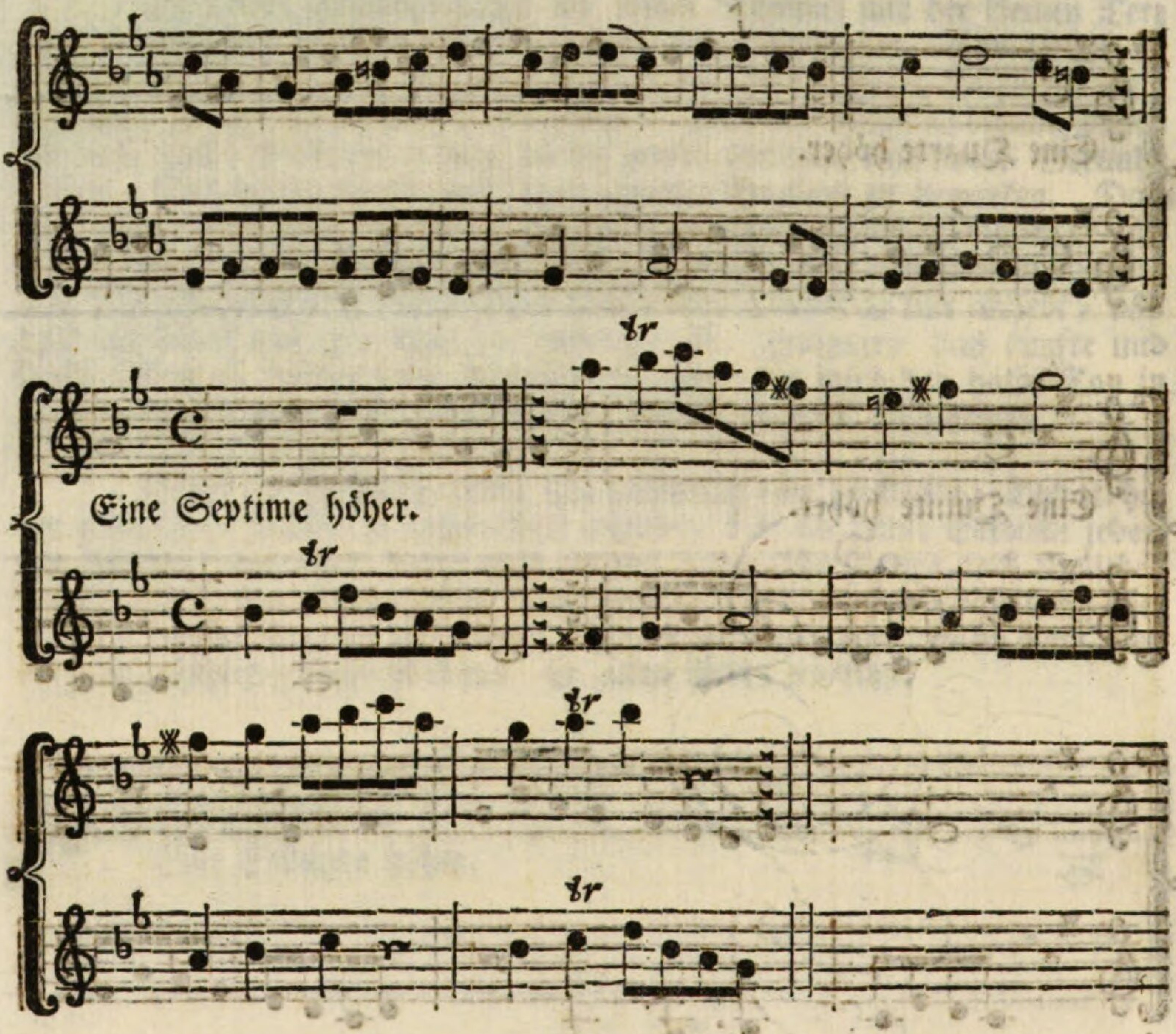
Die zwote Stimme fängt im erſten Beyſpiel mit der kleinen Terz an, da doch der Anfang mit der großen Terz geſchiehet. Die Urſach iſt die Tonart D dur, welche kein C ſondern Cx in ihrem Umfange hat. Der Ton D im erſten, und E im zweyten Takt der erſten Stimme betragen eine große Sekunde, dagegen die zwote Stimme eine kleine Sekunde führet. Das Nämliche iſt auch beym zweyten Beyſpiel zu bemerken. Das dritte und vierte Beyſpiel iſt, in Anſehung der Intervallen in beyden Stimmen, gleich. Im dritten hat Cx in der zwoten Stimme vorkommen müſſen, weil dieſe Nachahmung in der nächſtverwandten Tonart D dur anhebt, und auch der Rückgang gar leicht zu befördern iſt. Hingegen das fünfte und ſechſte Beyſpiel beſitzen dieſe Aehnlichkeit nicht: da wird der halbe Ton in der zwoten Stimme nicht nachgeahmet, und ſo auch im Gegentheil.

Diejenige Kanons, deren Nachahmung eine Sekunde, Terz ꝛc. höher geſchiehet, müſſen ſo eingerichtet werden, daß die zwote Stimme jederzeit anhebet: ein jeder Takt wird ſodann in die Oberſtimme nach Belieben höher geſetzet, und dazu wieder in der zwoten Stimme eine Begleitung oder Fortſetzung des Kanons geſchrieben. Die Variation über jeden Takt bleibet, wie bereits geſagt worden, in allen Arten einerley.





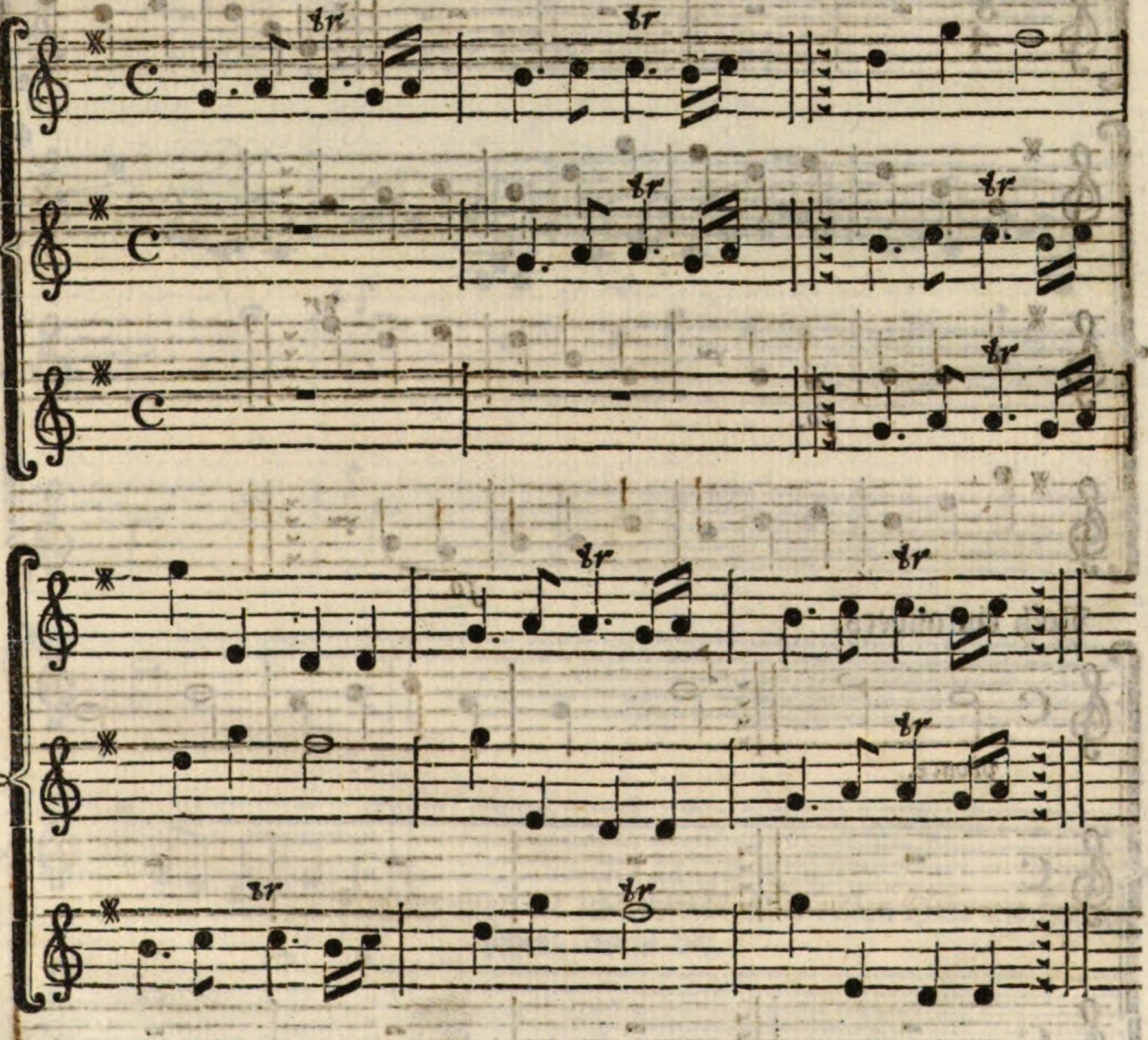

Eine Quarte höher.
Eine Quinte höher.
Eine Sexte höher.



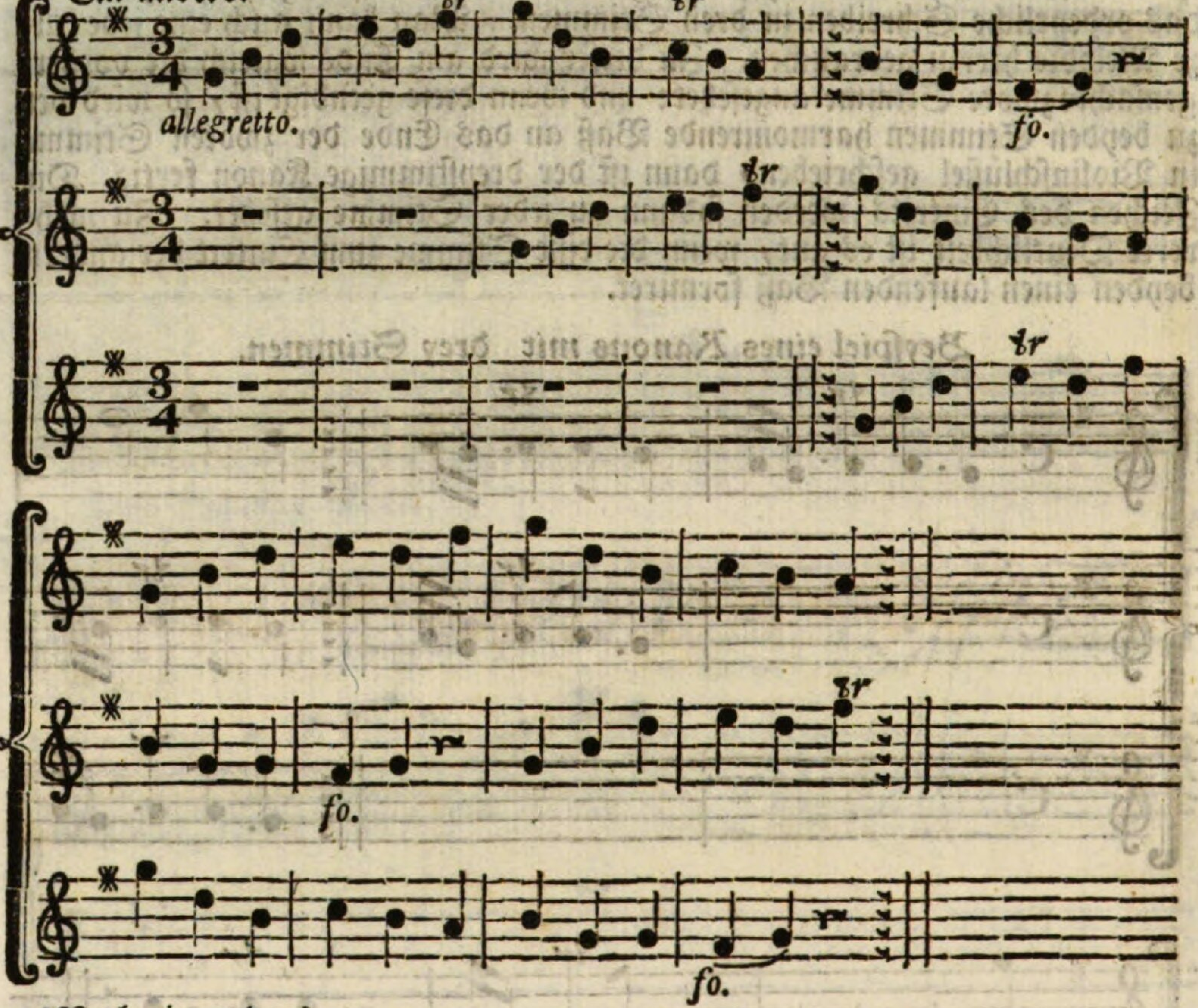
Alle dieſe Arten beſtehen aus der Variation, und werden auf die gleich im Anfange dieſer Abhandlung beſchriebene Art verfertigt. Der, in der einen Stimme vorkommende, halbe Ton muß auch hier in der andern Stimme Urlaub haben. Die Melodie kann ſelten ſo gut ausfallen, als in der ungebundenen Schreibart: doch wenn nur eine gewiße Figur, und Töne von verſchiedener Geltung angebracht werden können; ſo wird ſie leidentlich. Die Kürze iſt hier beſonders zu wählen, und alsdann kann man die Kanons ſowohl in der Kirche, als im Theater, und in der Kammer gebrauchen, wenn ſie als kurze Soli unter die Melodie eines großen Stücks geſteckt werden. Die zwoſtimmige Kanons ſind inſonderheit hieher zu rechnen.

Die drey⸗und mehrſtimmige Kanons zu verfertigen: hierzu dienet das ordentliche Schreiben in drey Stimmen. Man kann auch eine jede kurze Melodie hierzu gebrauchen. Zu dieſer wird am Ende ſogleich die vorhergemachte zwote Stimme angeſetzet: und wenn dieſe geendigt iſt, ſo wird der zu beyden Stimmen harmonirende Baß an das Ende der zwoten Stimme in Violinſchlüßel geſchrieben, dann iſt der dreyſtimmige Kanon fertig. Die Zeichen des Eintrits werden ſodann zu jeder Stimme geſetzet. Zu mehrerer Deutlichkeit iſt es gut, wenn die eine Stimme zum Eintrit der andern beyden einen laufenden Baß formiret.

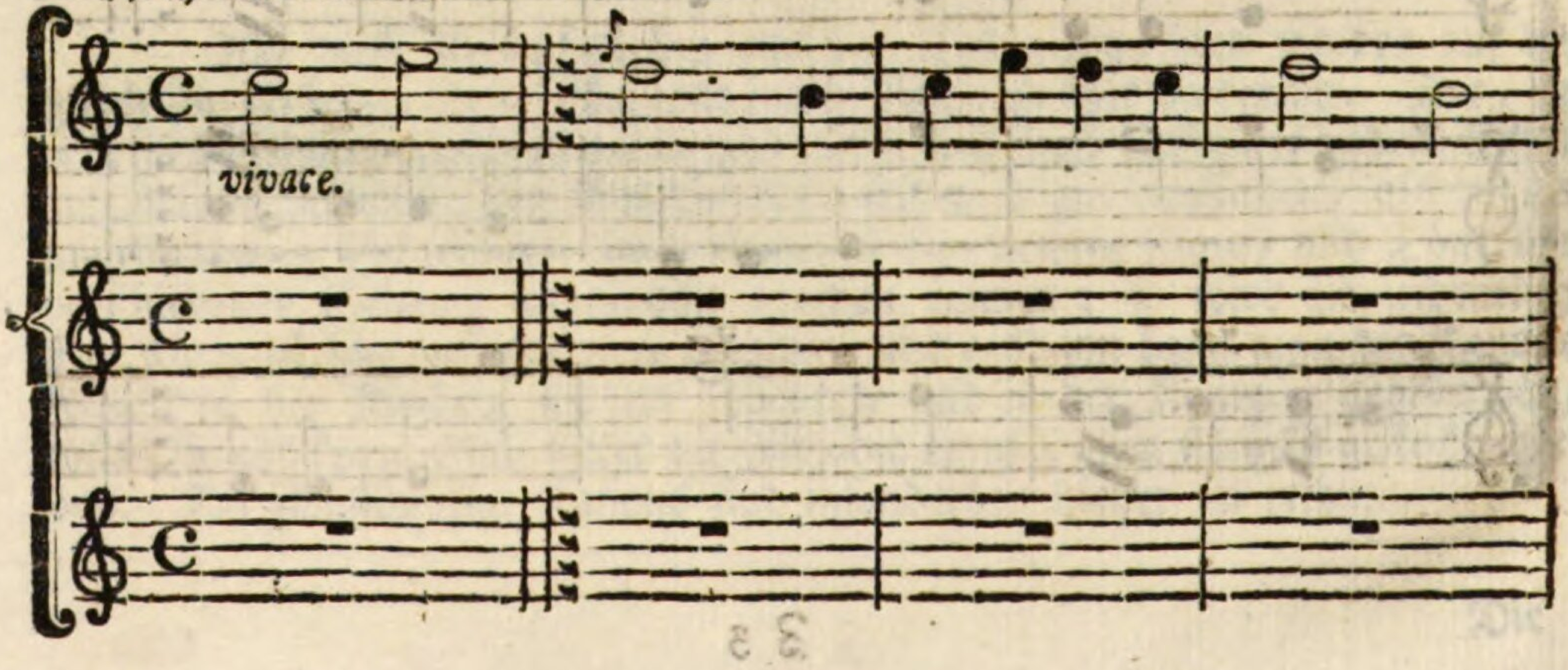
Beyſpiel eines Kanons mit drey Stimmen.

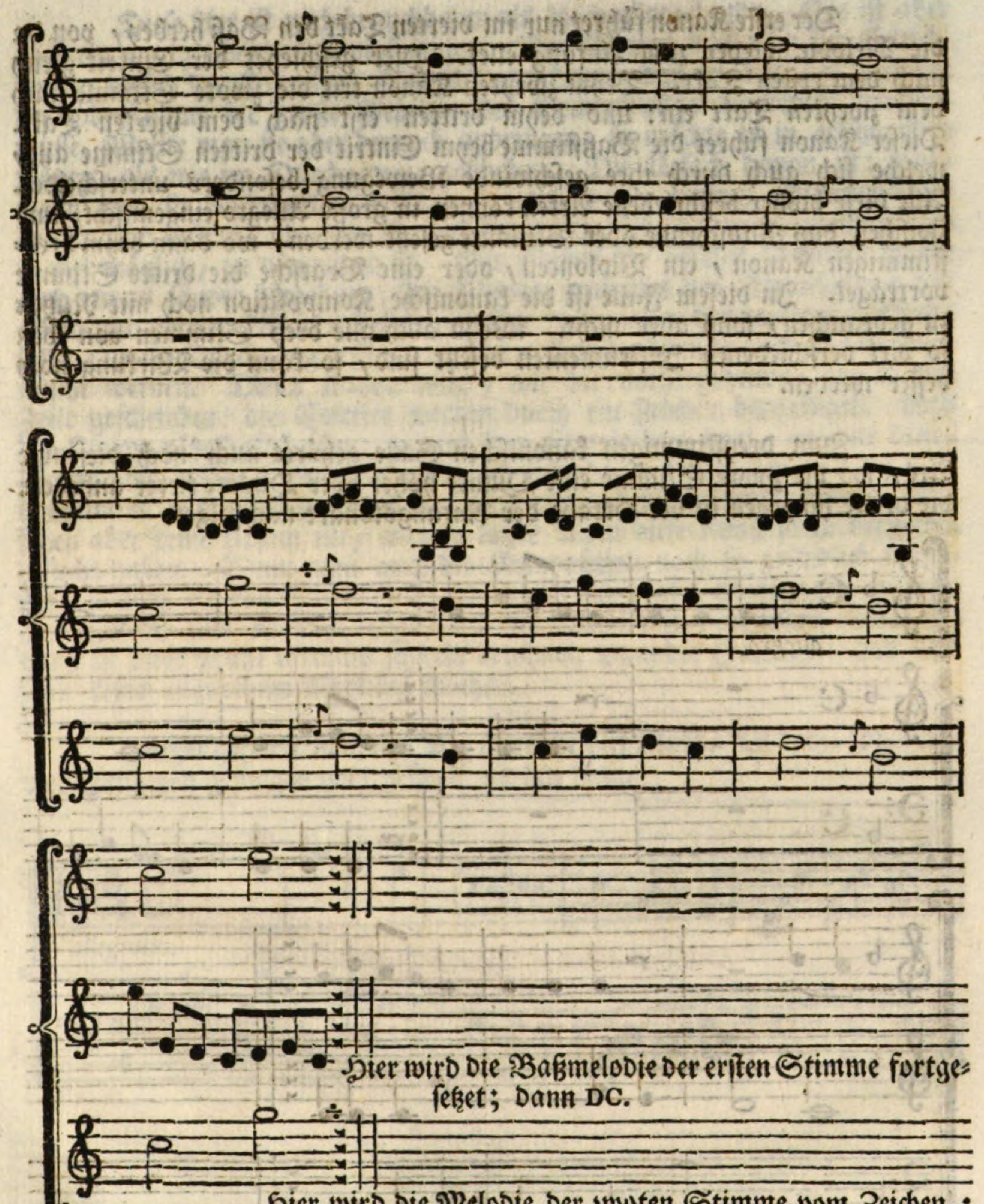


Ein anders.



Noch ein anders.





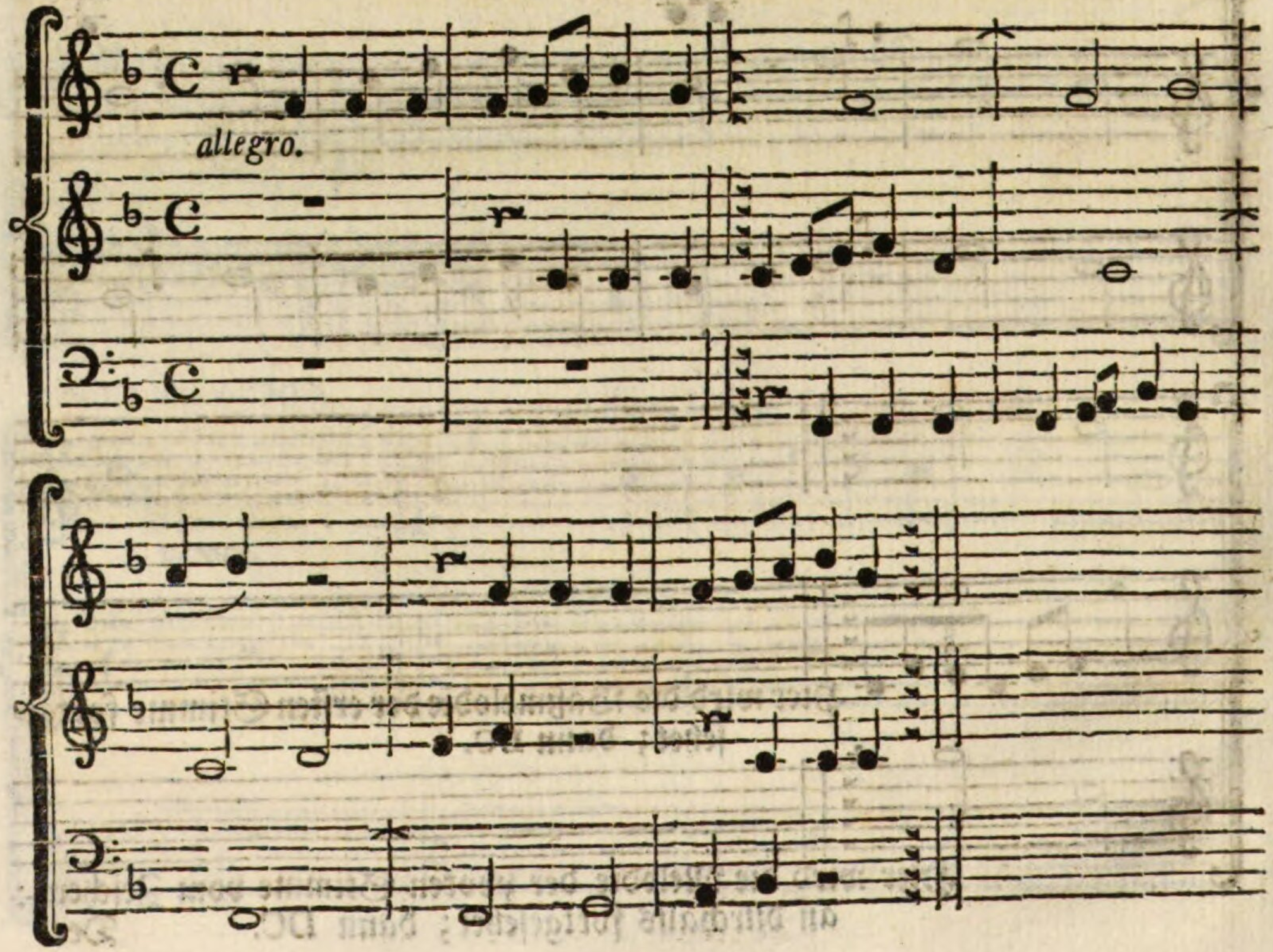
Hier wird die Baßmelodie der erſten Stimme fortge-ſetzet; dann DC.

Hier wird die Melodie der zwoten Stimme vom Zeichen ÷ an durchaus fortgeſetzet; dann DC.

Der

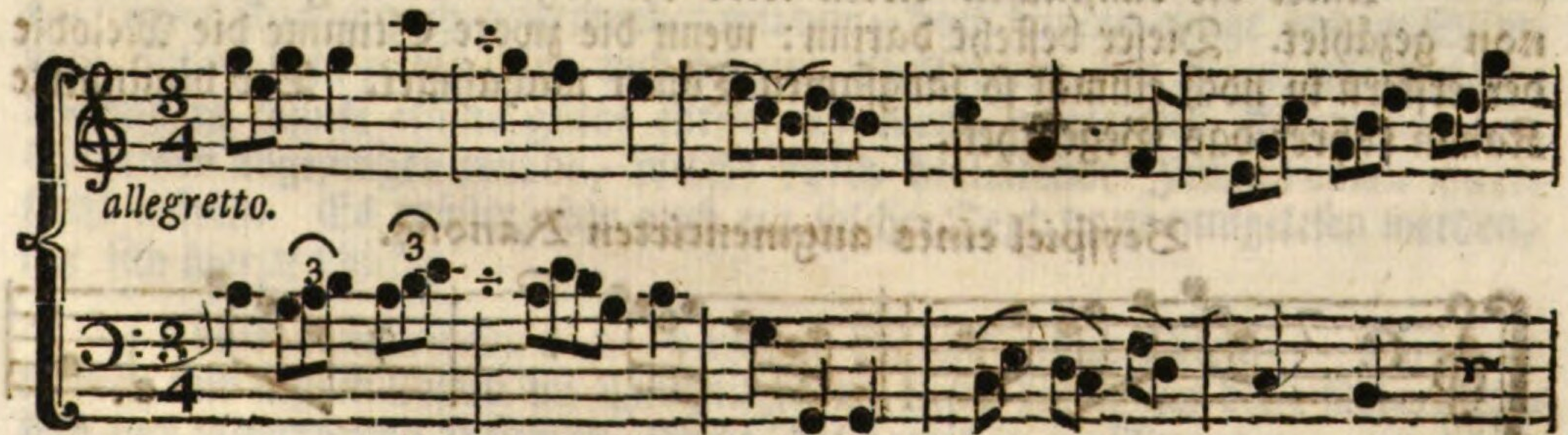
Der erſte Kanon führet nur im vierten Takt den Baß herbey, von da die Melodie wieder zum Anfang eilet. Hier geſchiehet der Eintrit gleich nach dem erſten Takt. Beym zweyten Kanon trit die zwote Stimme nach dem zweyten Takt ein: und beym dritten erſt nach dem vierten Takt. Dieſer Kanon führet die Baßſtimme beym Eintrit der dritten Stimme auf, welche ſich auch durch ihre geſchwinde Bewegung beſonders unterſcheidet. Alle dieſe bisher beſchriebene Arten können in große Allegro eingemiſcht, und zwiſchen das Rauſchende oder Brillante geſetzt werden, wo dann beym dreyſtimmigen Kanon, ein Violoncell, oder eine Bratſche die dritte Stimme vorträget. In dieſem Falle iſt die kanoniſche Kompoſition noch mit Nutzen zu gebrauchen, ſonſt aber nicht. Wenn auch alle drey Stimmen von eben ſo viel verſchiedenen Inſtrumenten beſetzt ſind, ſo kann die Wirkung noch beſſer werden.

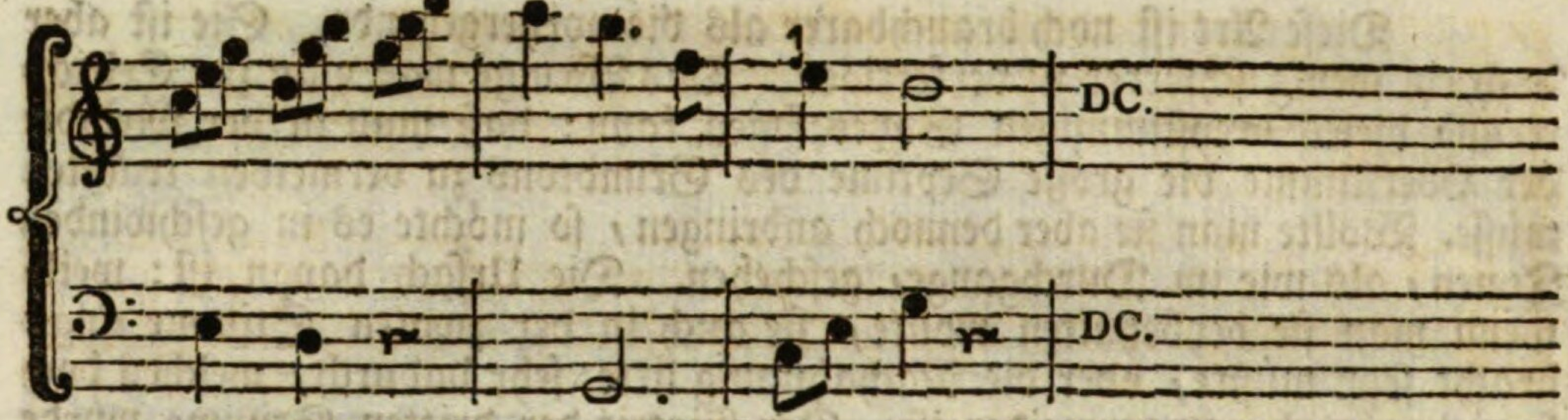
Zum dreyſtimmigen kanoniſchen Satze gehöret auch noch diejenige Art, wo die zwote Stimme eine Quinte höher oder Quarte tiefer anhebet: die dritte hingegen in der Oktave der Anfangstonart nachfolget.



Dieſe Art iſt noch brauchbarer als die vorhergehende. Sie iſt aber auch ein wenig ſchwerer zu verfertigen. Das Wenige was man zur Erleichterung dieſes dreyſtimmigen Satzes ſagen kann: daß man in der Melodie der Oberſtimme die große Septime des Grundtons zu vermeiden trachten müſſe. Wollte man ſie aber dennoch anbringen, ſo möchte es in geſchwinden Tönen, als wie im Durchgange, geſchehen. Die Urſach davon iſt: weil, wenn man ſie beybehalten wollte, ſie auch in der zwoten Stimme angebracht ſeyn müßte, oder die Nachahmung litte ſehr dadurch, welches doch ſo viel möglich, zu vermeiden iſt. Der Eintrit der dritten Stimme würde auch etwas ſchwer hergehen. Die Melodie muß aus der Abwechslung des erſten und dritten Akkords beſtehen. Die Intervallen des zweyten Akkords ſollen nur im Durchgang erſcheinen. Kurze Pauſen können auch mit untergemiſcht werden. Dieſer Kanon wird, wie die vorhergehende, nur in eine Zeile geſchrieben: die Eintrite werden durch ein Zeichen beygefüget. Soll der Kanon rätzelhaft heißen; ſo wird kein Eintrit bezeichnet, wie wir dieſes bereits oben geſagt haben: es wird auch nicht hinzu geſchrieben, ob die zwote Stimme im Einklange, oder ſonſt in einem andern Intervall anhebe. Wir ſehen aber keine Urſach ein, warum unſre Alten dieſe Kunſt ſo zu verſtecken geſucht haben. Wenn man auch die Kompoſition noch ſo gründlich verſtehet; ſo muß ein rätzelhafter Kanon dennoch durch alle Gattungen unterſuchet werden, und dieſes ſo lange, bis die Eintrite ꝛc. gefunden ſind: alsdann iſt dieſe Mühe oftmals ſchlecht belohnet, wenn die Harmonie und Melodie keine angenehme Wirkung machen.

Hieher gehöret noch eine Art, welche mit zwoen, mit drey, ſogar mit vier Stimmen geſungen oder geſpielt werden mag.



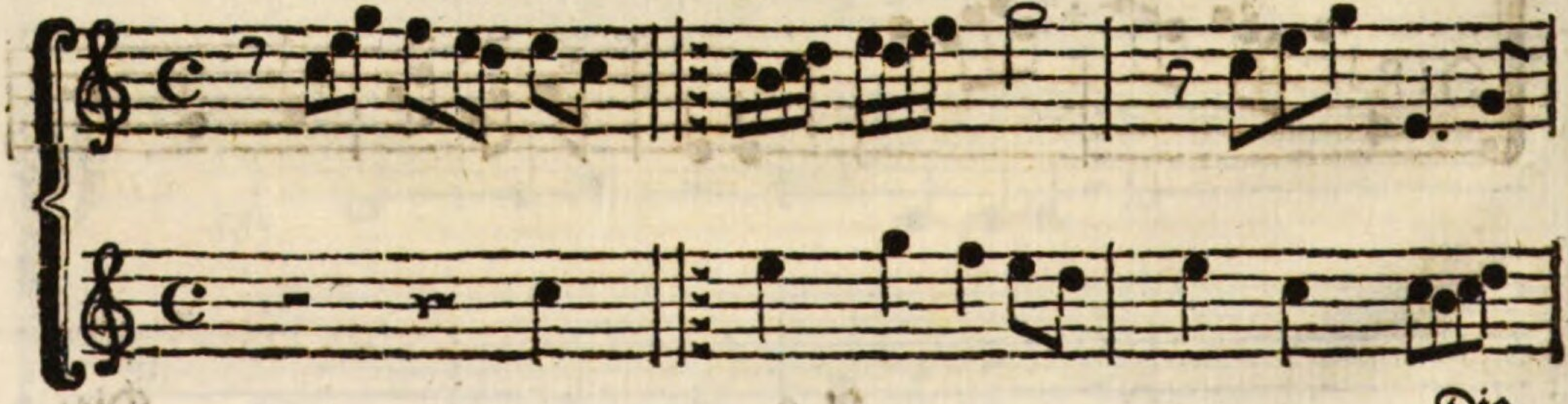


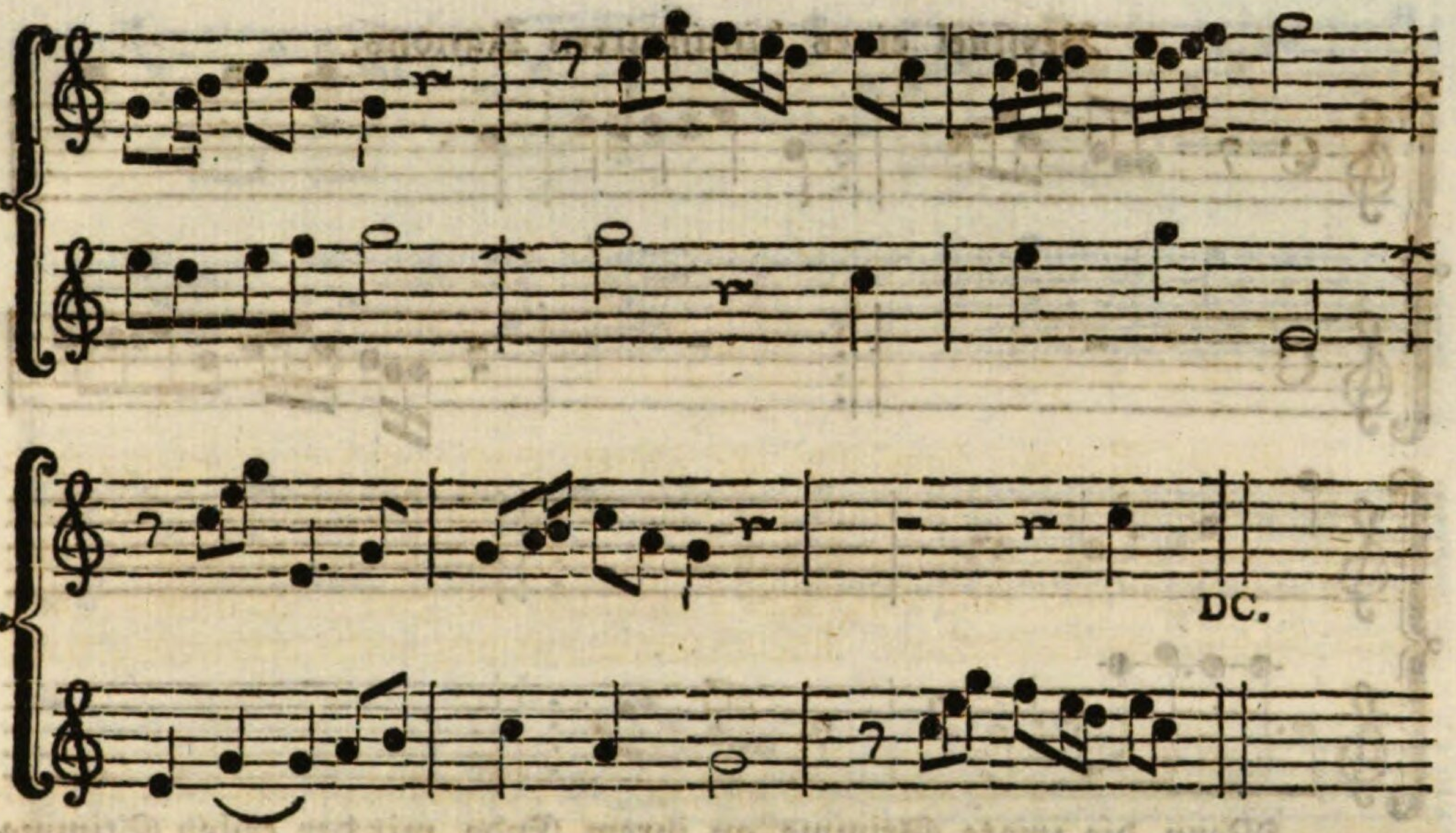
Dieſes Beyſpiel kann mit der Oberſtimme und dem Baß zugleich: als ein Kanon von zwo Oberſtimmen, oder zween Bäſſen, allein: oder auch als ein dreyſtimmiges Stück mit Zuziehung der hier ſtehenden Baßſtimme: und dann zuletzt mit vier Stimmen, nämlich mit zwo Oberſtimmen und zween Bäſſen geſpielt werden. Die Erfindung iſt den vorhergehenden zimlich gleich

Wir haben uns hier nicht befliſſen, die Melodie zu allen dieſen verſchiedenen Arten gut auszuſuchen, ſondern nur ſie deutlich zu machen: dieſes war unſer Vorhaben. Damit wir auch den Liebhabern der Kompoſition die meiſten Arten der Kanons zeigen; ſo wollen wir anitzo die andern künſtlichen Kanons vorlegen, die bey den Alten in ſo großem Anſehen ſtunden, daß keiner für einen Meiſter paſſiren konnte, der ſie nicht zu verfertigen wußte. Das iſt zwar wahr, daß derjenige, der ſie recht zu machen weiß, auch die mehreſten Fugen verfertigen kann: dann dieſe fließen aus jener Kenntniß her.

Unter die künſtlichen Arten wird der ſogenante augmentirte Kanon gezählet. Dieſer beſteht darinn: wenn die zwote Stimme die Melodie der erſtern in noch einmal ſo langſamen Tönen nachahmet. Der diminuirte Kanon führet das Gegentheil.

Beyſpiel eines augmentirten Kanons.

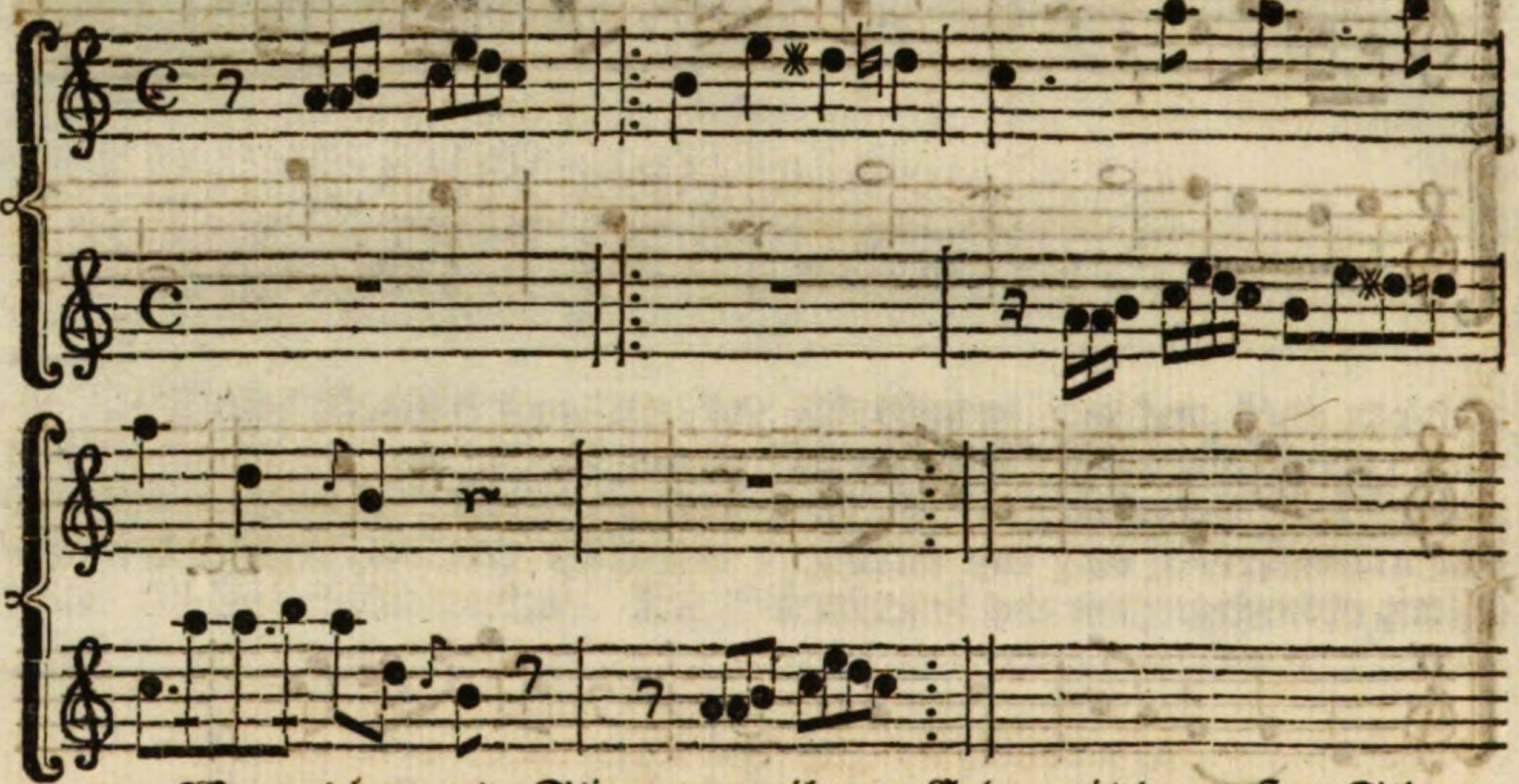




Die Intervallen des erſten Akkords ſind mehrentheils das Weſentlichſte eines ſolchen Kanons. Dieſer Kanon wird auch wie ſeine Vorgänger verfertigt, indem der erſte Takt in die zwote Stimme mit noch einmal verlängerten Noten eingetragen, und dann darüber eine neue Melodie in der erſten Stimme fortgeſetzet wird. Je kürzer ein ſolcher Kanon, deſto beſſer iſt er auch zu gebrauchen: ja wenn die Melodie nur aus einem Takt beſtehet, ſo iſt ſie hierzu gut. Am Ende können die Stimmen, wie man es hier ſiehet, verwechſelt werden: wenn die erſte Stimme alsdann die augmentirte Melodie des Kanons übernimmt. In einem Kirchenſtücke möchte ein ſolcher Kanon noch angewendet werden, doch müſten einige andere Stimmen dabey ſeyn, die hier und da zur Ausfüllung der Harmonie dienten. Beſonders könnte etwas gutes entſtehen, wenn dergleichen Kanon von zwo Stimmen abgeſungen würde, welche durch begleitende Inſtrumenten unterſtützt wären. Es müßte aber auch ein ſolcher Text dazu ausgeleſen werden, der ſich hierzu ſchickte.

Der diminuirte Kanon iſt das Gegentheil von dieſem. Vielleicht können wir unſern Leſern ein Vergnügen machen, wenn wir dieſe Ueberbleibſeln des Alterthums anführen. Viele Zeit damit zu verſchwenden, um etwas gutes hervor zu bringen, wäre übel gehandelt, indem die Anlage zu dergleichen Sachen zu künſtlich und gezwungen iſt. Indeſſen, um nur zu zeigen, worinn die Alten ſtark geweſen ſind; ſo wollen wir von jeder Gattung ein Beyſpiel auftragen, und deren etwaigen Gebrauch anzeigen.

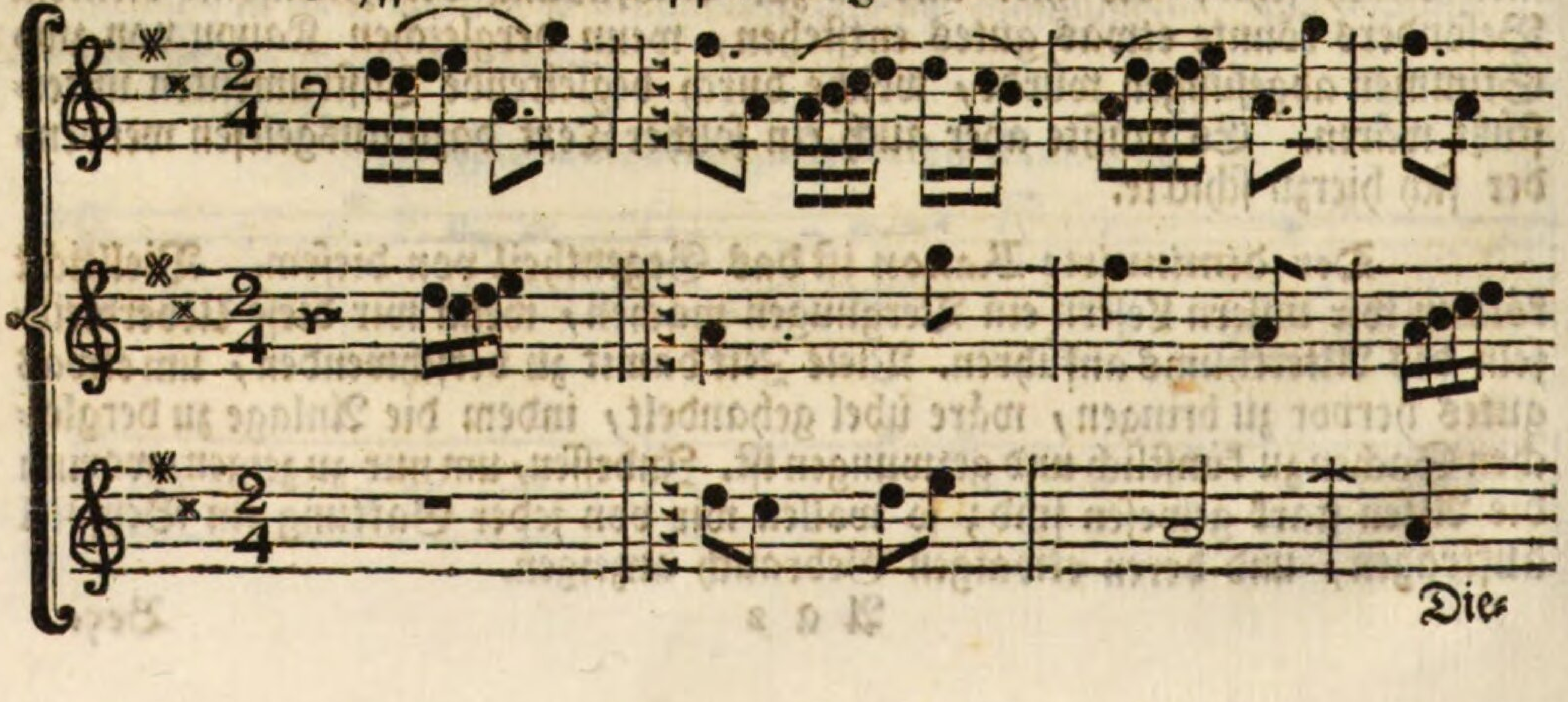
Beyſpiel eines diminuirten Kanons.

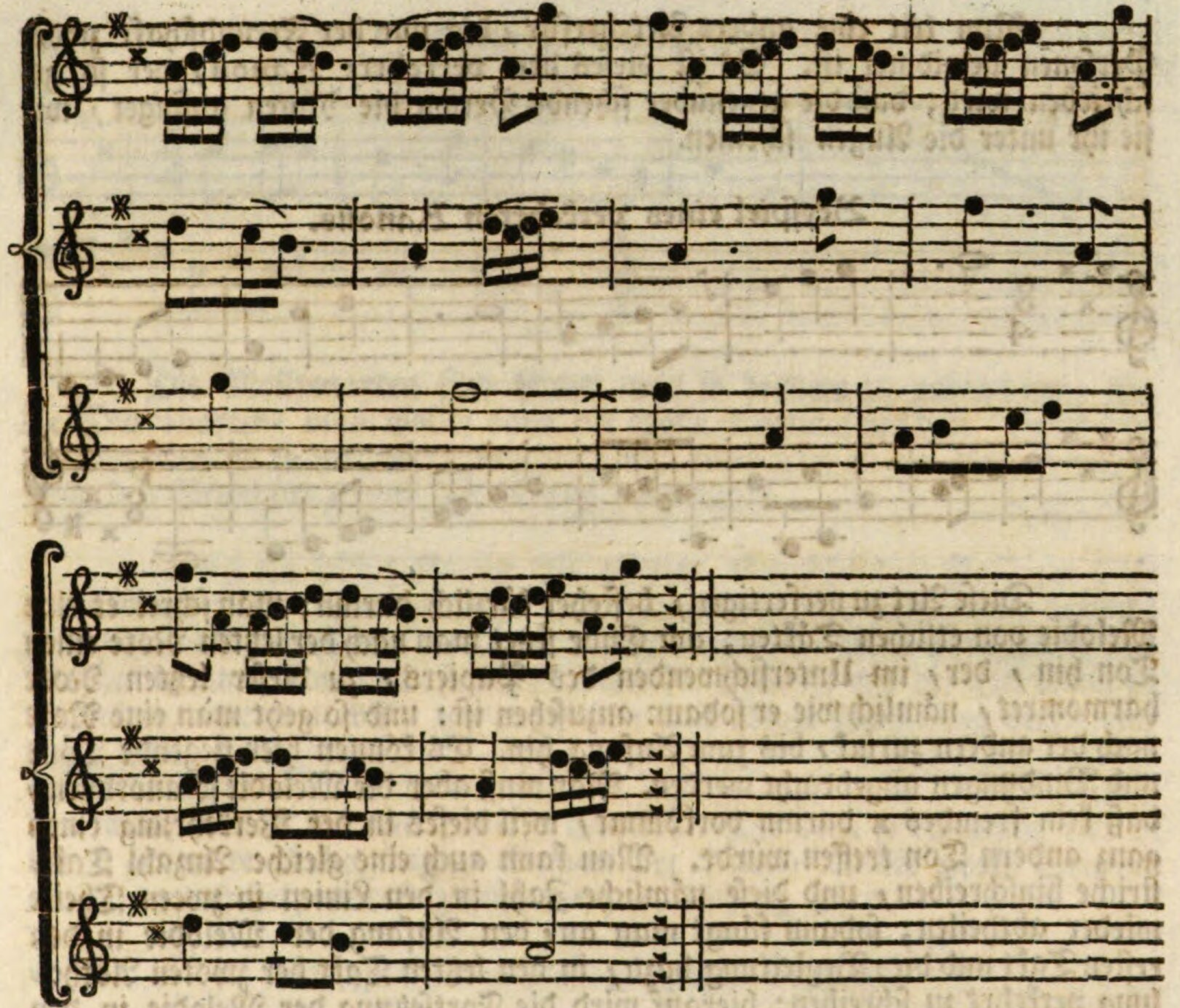


Wenn die zwote Stimme an ihrem Ende mit der erſten Stimme tauſchet, und ſie ergreift; ſo kann dieſe Abwechslung zum certiren zwoer Stimmen bequemlich werden. Auch hier möchte ein ſolcher Kanon von der Länge eines Takts beſſer genützet werden können, als ein längerer. Der Baß dörfte die zwote Stimme vorſtellen, wie zum Beyſpiel in einem Solo geſchehen möchte: aber lang müßte ein ſolcher Kanon nicht währen.

Die Alten haben auch den doppelt augmentirten Kanon gemacht. Sie haben dem vorher vorgetragenen augmentirten Kanon eine Stimme zugegeben, welche die verlängerten Töne der zwoten Stimme noch einmal ſo lange vergrößert hat.

Beyſpiel eines doppelt augmentirten Kanons.

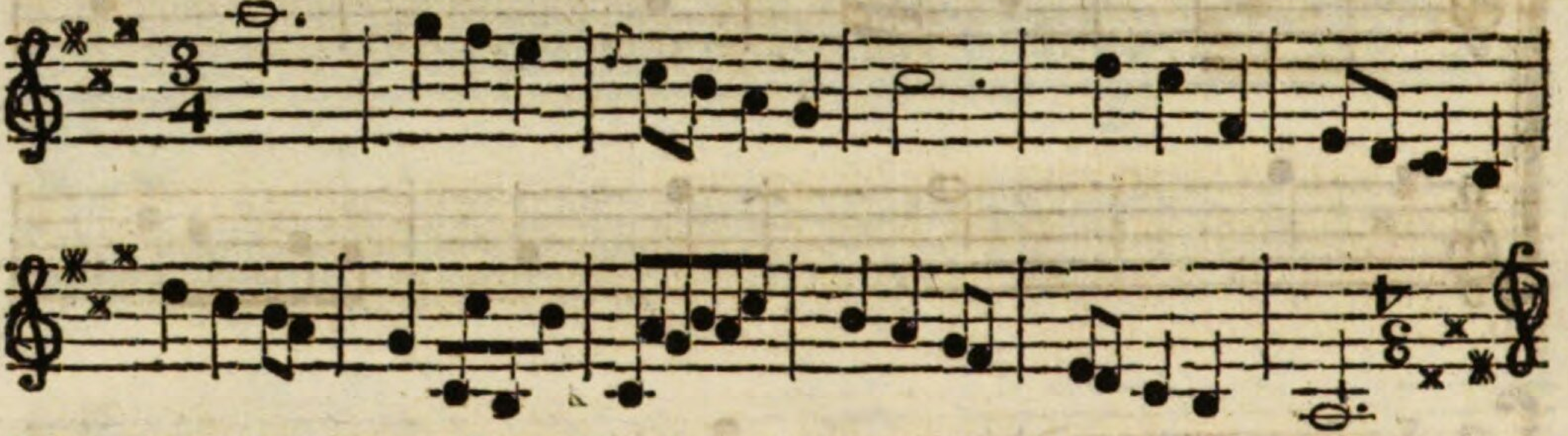




Dieſe dreyſtimmige Art iſt den Rädern einer Uhr zu vergleichen, worunter ein Rad ſo langſam gehet, daß ein anders zweymal herum laufet, bis jenes nur einmal herum kömmt. Ein anders Rad gehet ſo geſchwinde, daß es während dieſer Zeit viermal herum laufet. Wer etwa Luſt überkäme, dieſe Art nachzumachen, dem rathen wir, daß er nur einen Akkord vom Anfange bis ans Ende nehme, ſolchen ſo oft variire, bis eine leidentliche Melodie entſtünde. Die in dieſen Akkord nicht gehörige Intervallen müſſen gänzlich ausgelaſſen werden: alsdann iſt er fertig. Wollte man aber dennoch einen andern Akkord darunter miſchen; ſo müßte dieſer erſt am Ende eines jeden Takts erſcheinen, wie es hier geſchehen, da im erſten Takt der Ton G ſchließet. Der Nutzen von dieſer Art iſt noch unbekannt: es wäre denn, daß ein ſolcher Kanon bloß der Neugier dienete.

Nun trit eine andere Art herfür, die nur der Freundſchaft zwoer Perſonen gewidmet iſt. Es iſt dieſes der verkehrte Kanon, der ſo geſchrieben wird; daß die gegenüber ſitzende Perſon die Noten abſinget, wie ſie ihr unter die Augen ſcheinen.

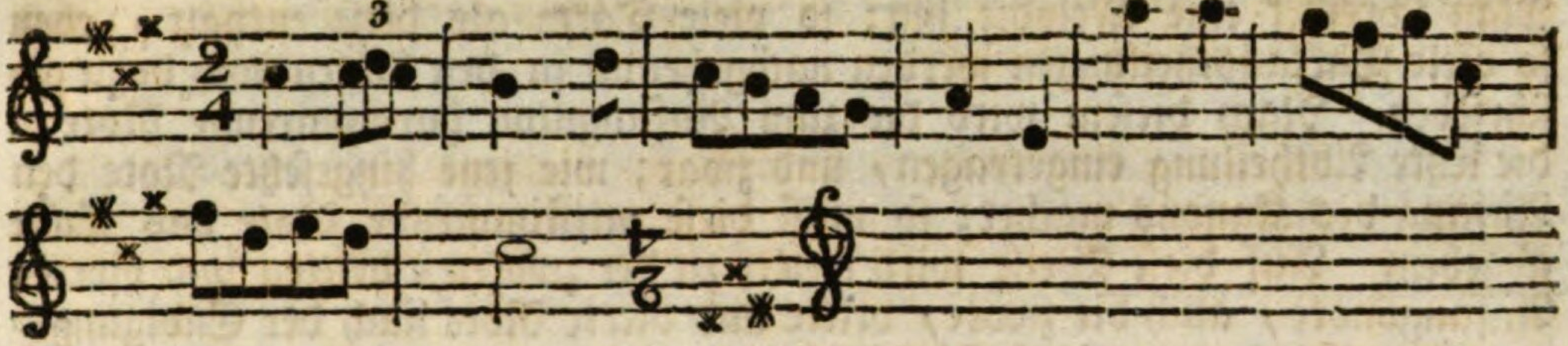
Beyſpiel eines verkehrten Kanons.



Dieſe Art zu verfertigen, beſtehet kürzlich darinn: man ſchreibet eine Melodie von etlichen Täkten; am Ende ſetzet man nach der letzten Note einen Ton hin, der, im Unterſichwenden des Papiers, zu dieſer letzten Note harmoniret, nämlich wie er ſodann anzuſehen iſt: und ſo geht man eine Note nach der andern zurück, bis zum Anfang hin. Es können hier liegende Töne und Bindungen angebracht werden. Man muß aber die Melodie ſo anordnen, daß kein fremdes x darinn vorkömmt, weil dieſes in der Verkehrung einen ganz andern Ton treffen würde. Man kann auch eine gleiche Anzahl Taktſtriche hinſchreiben, und dieſe nämliche Zahl in den Linien in zween Theile wieder abtheilen; ſodann fängt man an, den Anfang der Melodie in den erſten Takt und die rBegleitung dazu, in den letzten Takt der zwoten Abtheilung verkehrt zu ſchreiben: hierauf wird die Fortſetzung der Melodie in den zweyten, dritten, vierten ꝛc. Takt, vom Anfange: und die Begleitung eines jeden gleich darauf, auch in den zweyten, dritten, vierten ꝛc. Takt, vom letzten Takt an, zurück gezählet, gebracht. Auf dieſe Art wird bis zum Ende, das heißt hier in der Mitte, verfahren.

Iſt das Stück nun geendiget; ſo ſiehet man nach, ob die ganze Melodie im Unterſichwenden des Papiers da ſtehet: weil, indem man die Begleitung eines jeden Takts in den nämlichen Takt zurück vom Ende an jederzeit verkehrt ſetzen muß; gar leicht ein Fehler im Schreiben gemacht werden kann.

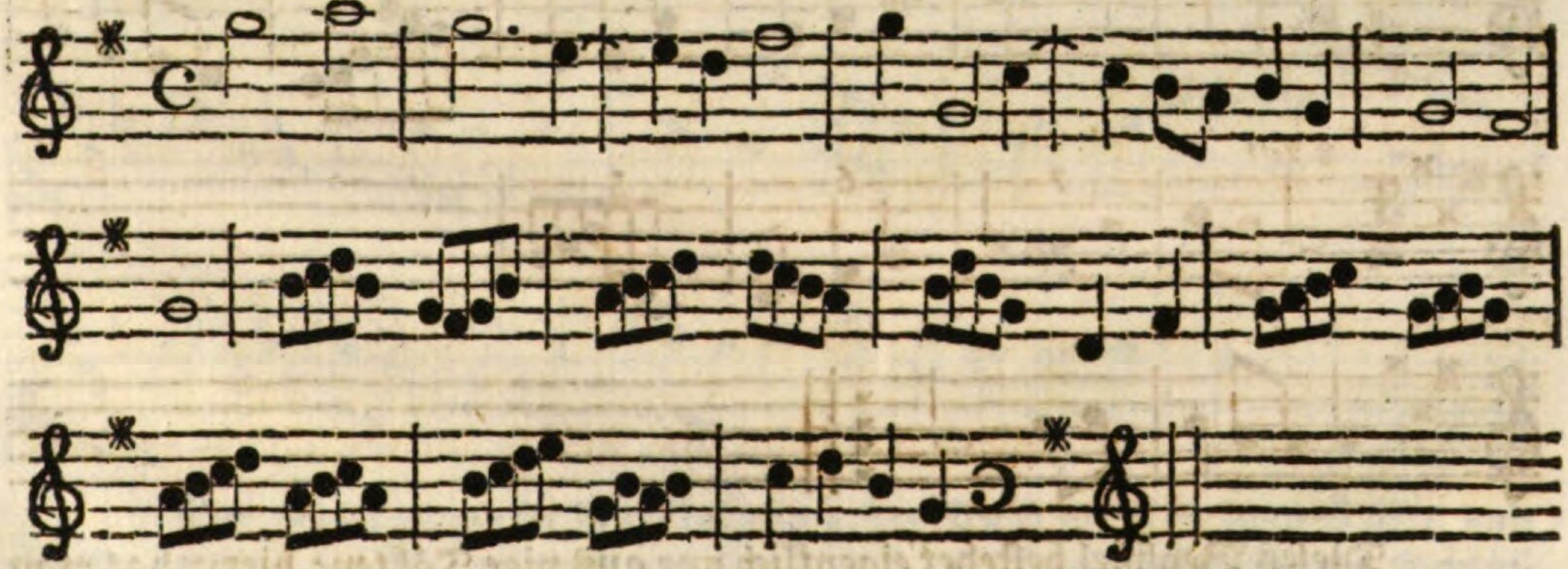
Noch ein ſolches Beyſpiel.



Die Molltonarten ſind hierzu nicht ſo bequem zu gebrauchen, als die Durtonarten: man wollte dann die große Septime meiden. Unter den Durtonarten iſt A dur vorzüglich gut, weil ſeine Terz in der Unterſichwendung den Grundton, oder die Oktave vorſtellet.

Wenn ein ſolcher Kanon mit allerley abwechſelnden Paſſagen ausgefüllt wird: und beſonders aus dem Singenden und Brillanten beſteht; ſo kann er als ein Duett ganz gut genützet werden. Man hat hierbey alle Freyheit in einer Tonart zu ſchreiben, und die Melodie mit der Harmonie zu verbinden, wie man will, nur muß man nach obiger Anweiſung verfahren, daß, wenn das ganze Stück fertig iſt, man zu der letzten Note, in den folgenden Takt eine harmonirende Note hinſetze, die man unterwärts anſehen kann, und ſo bis ans Ende fortſchreibe. Die eben ſo künſtliche Art iſt der ſo genannte krebsgängige Kanon der Alten, wo die zwote Stimme am Ende anhebet, und ſo zurück bis zum Anfang gehet.

Beyſpiel eines krebsgängigen Kanons.

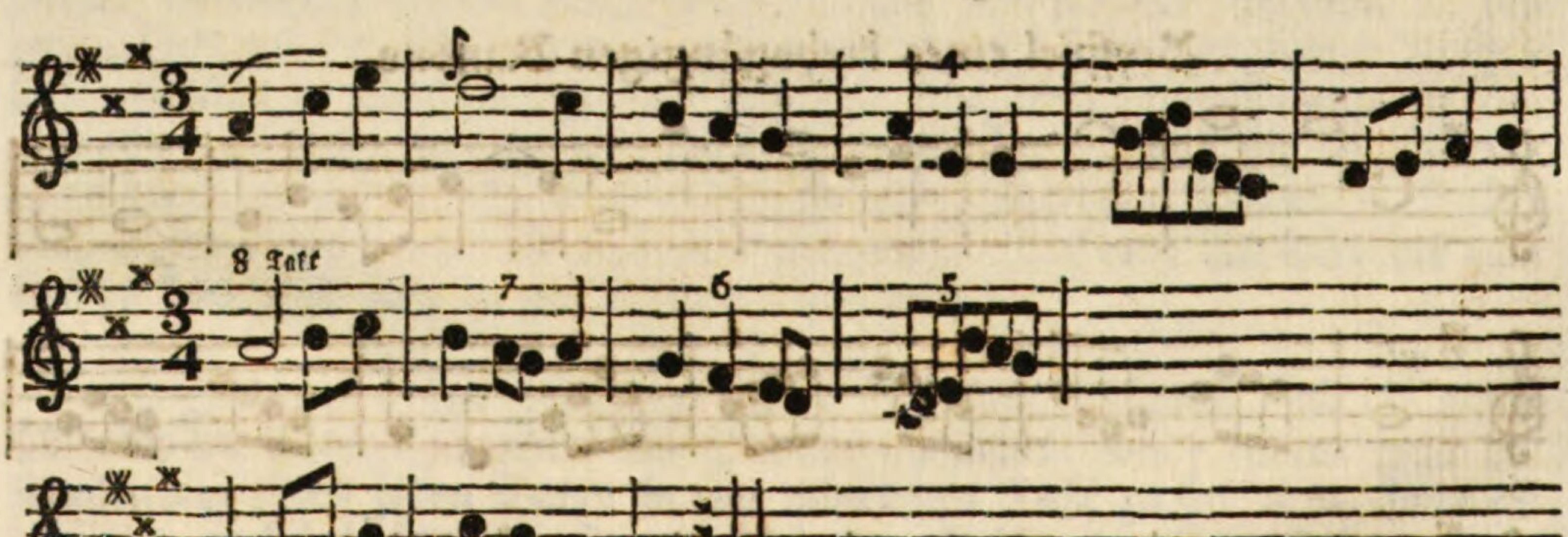


Dieſe Art wird, wie die vorhergehende gemacht, nur mit dem Unterſchiede: daß die Noten nicht unter ſich gekehret angeſehen werden. Man ſchreibet eine Melodie hin: ſo viele Täkte als dieſe enthält, eben ſo viele Taktaustheilungen werden nachgehends in den Linien noch dazu geſchrieben. Nach dieſem wird die zum Anfangston harmonirende Note in die letzte Abtheilung eingetragen, und zwar; wie jene hingeſetzte Note den Anfang des Kanons machet; ſo muß dieſe mitſtimmende Note das Ende abgeben. Auf dieſe Weiſe wird weiter zu der zwoten, dritten und vierten Anfangsnote, auch die zwote, dritte und vierte Note nach der Endigungsnote hingeſetzet: womit beſtändig bis zur Mitte dieſes nunmehro ganzen Stücks fortgefahren wird.

Dieſe zurückgehende harmonirende Stimme kann auch ſo verfertigt werden, daß zu dem letzten Ton der zuerſt hingeſchriebenen Melodie, ſogleich daneben ein begleitender Ton hingeſetzt wird: dieſer letzte Ton wird mit dem Zeigefinger der linken Hand gleichſam gehalten, worauf dieſer Finger beſtändig Ton für Ton zurück gehet, indem die begleitende Stimme fortgeſchrieben wird, bis man endlich zu dem Anfange des Stücks gelanget iſt.

Die dritte Manier beſteht darinn: man ſetzt zu der hingeſchriebenen Melodie, nach Anweiſung der Kompoſition, eine zwote Stimme darunter, als:

Noch ein Beyſpiel.



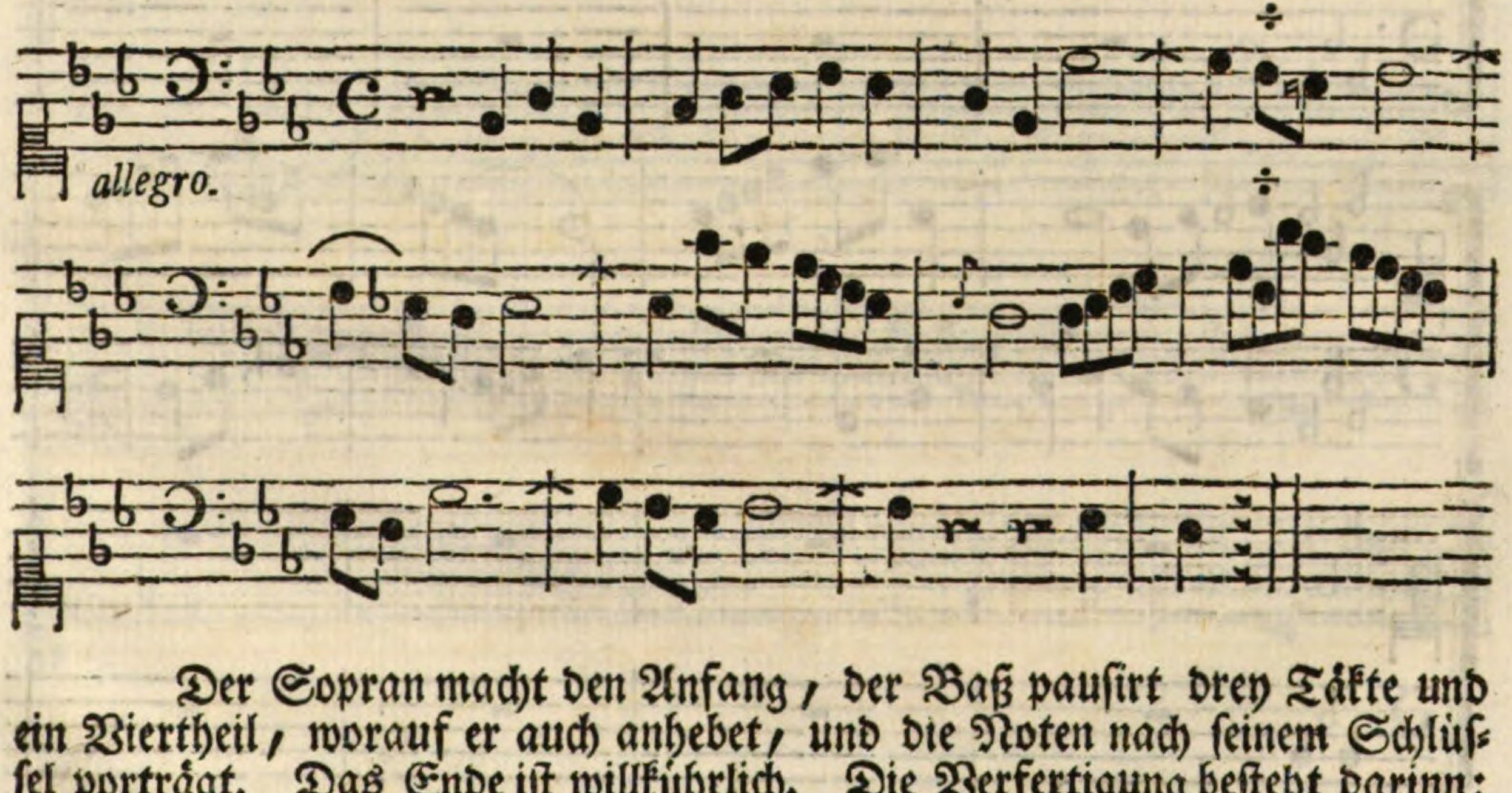
Dieſes Beyſpiel beſtehet eigentlich nur aus vier Täkten: hierzu hat man eine zwote Stimme geſetzet: dieſe iſt nachgehends rückwärts geſchrieben wor-

worden, ſo daß der vierte Takt dieſer zwoten Stimme, zum fünften Takt der erſten Stimme: alsdann der dritte zum ſechſten, der zweyte zum ſiebenten, und zuletzt der erſte zum achten Takt der erſten Stimme geworden iſt.

Man kann ſagen, ſo ſchwer dieſer Kanon bey den Alten war, in Anſehung ſeiner Verfertigung: ſo leicht iſt er heutiges Tages, indem eine jede Melodie, ſie mag auch ſo künſtlich ſeyn, als es möglich iſt, dennoch dazu geſchickt iſt, wenn man nur nach der hier gegebenen Anleitung verfährt. Seine Wirkung kann gut werden, wenn er auch gleich nur zur Luſt, oder Neubegierde dienet. Hier iſt kein andrer Zwang anzutreffen, als der: daß man die geſchwinden Paſſagen ſo anzuordnen trachte, daß ſie vor und rückwärts auf einige Art ſingen, das heißt: daß **keine widrige Sprünge hinein kommen.** Dieſes iſt eine Regel, die bey jedem Geſang in Acht zu nehmen iſt. Der Fall in die kleine Quinte: der Sprung in die große Quarte ꝛc. gehören unter dieſe Zahl.

Noch eine künſtliche Art iſt diejenige: wenn ein Kanon von zwo verſchiedenen Stimmen, zum Beyſpiel: Sopran und Baß, ſolchergeſtalt geſchrieben wird, daß eine jede Stimme die Noten nach ihrem vorgeſetzten Schlüſſel anſiehet.

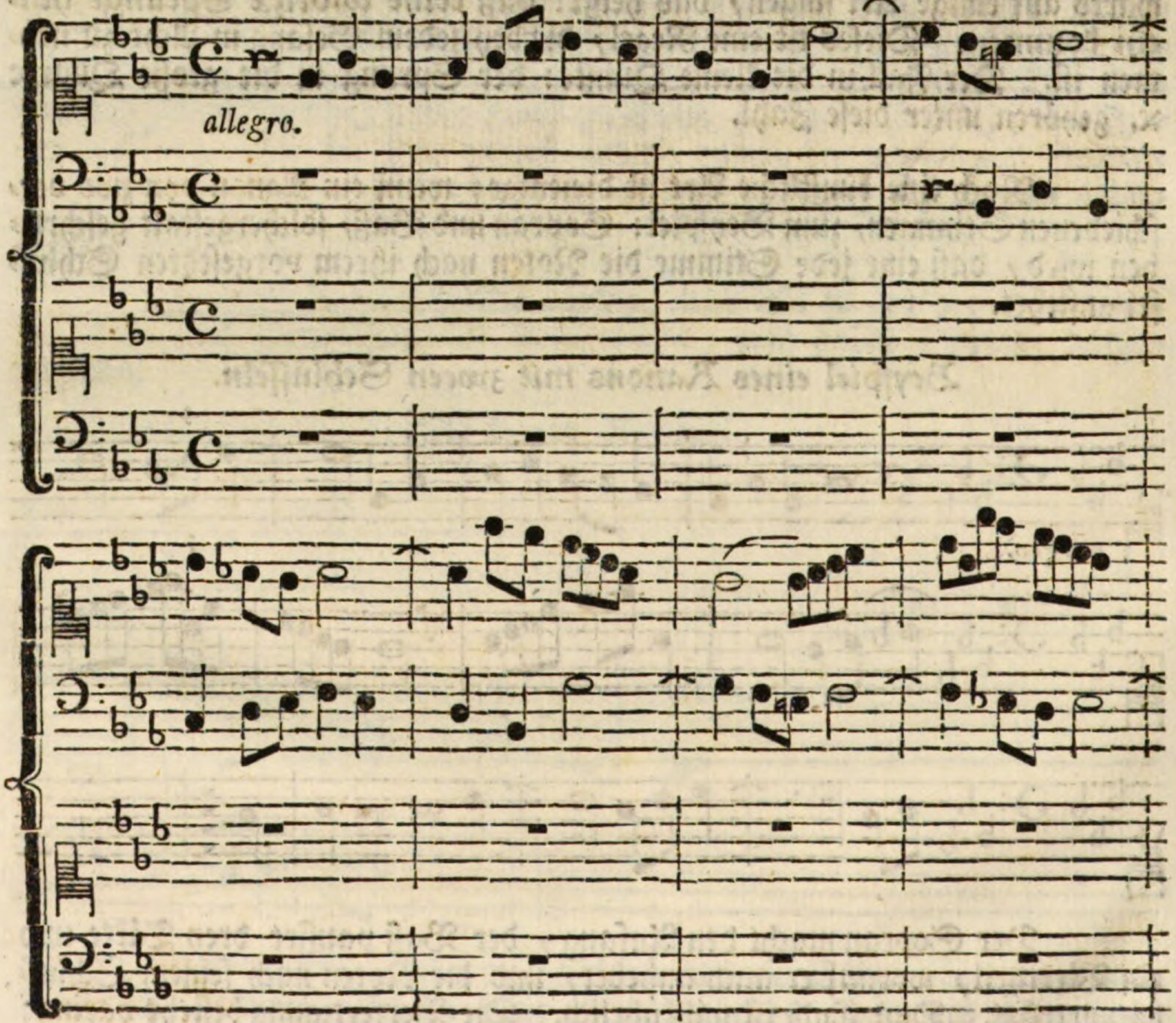
Beyſpiel eines Kanons mit zween Schlüſſeln.

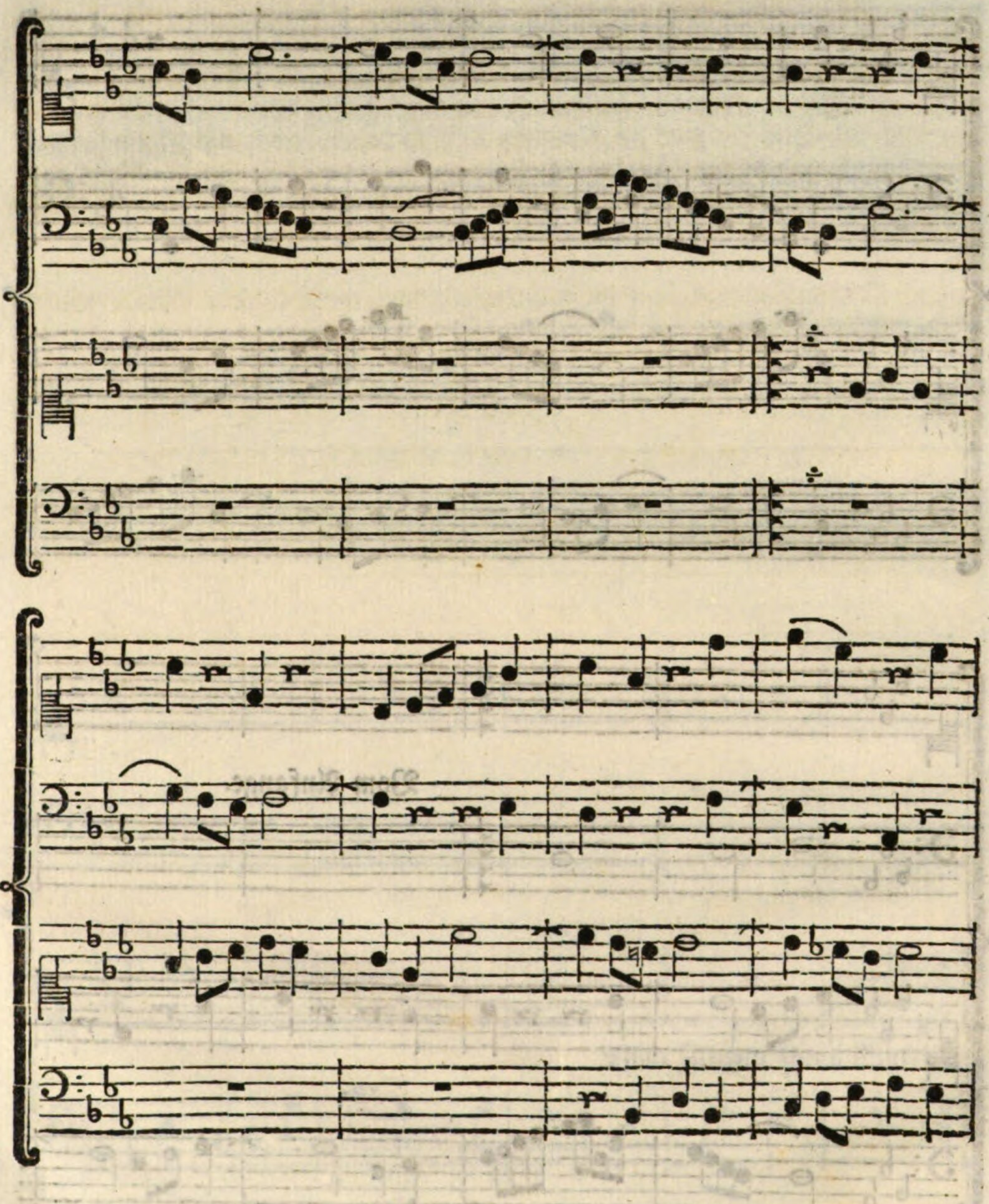


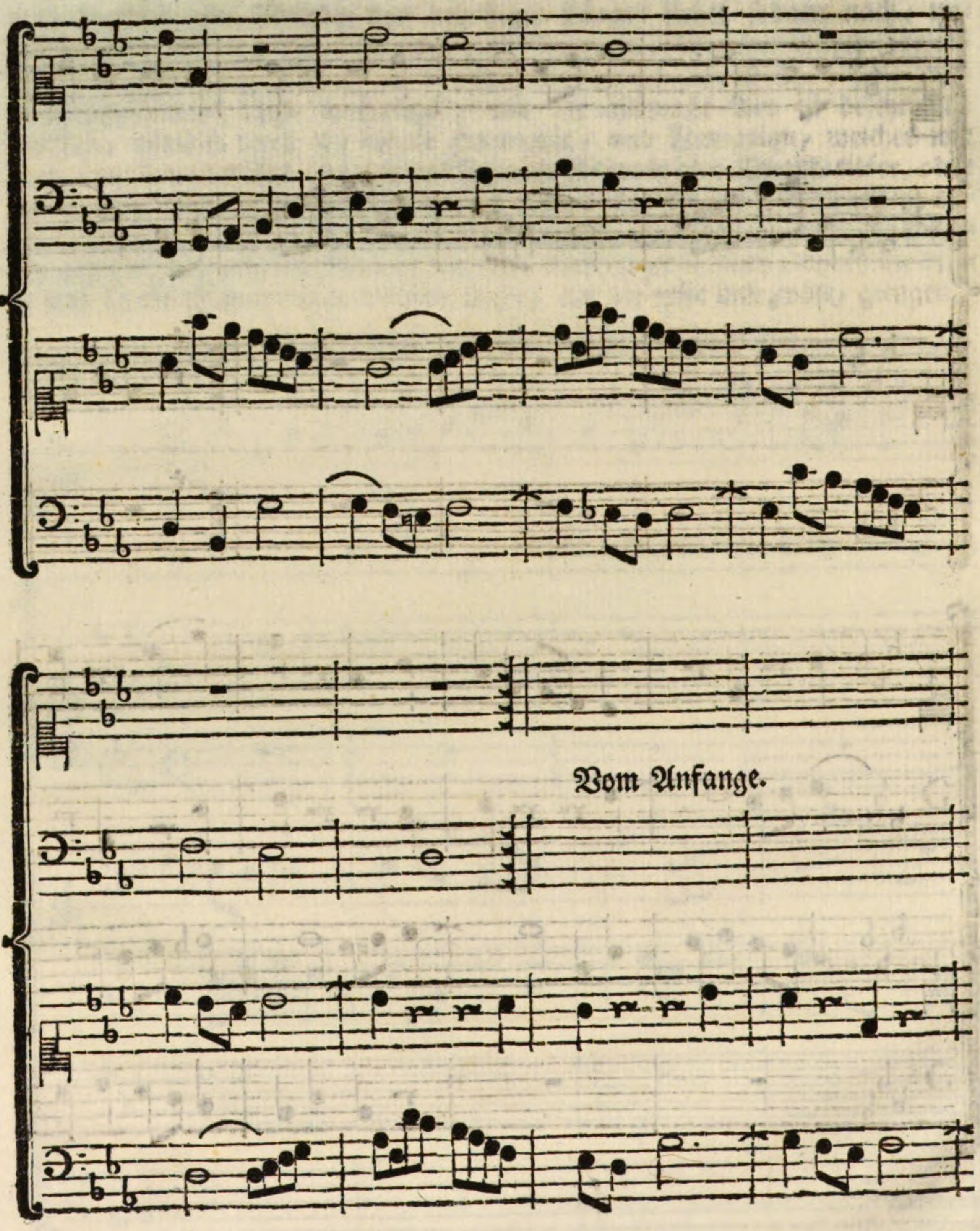
Der Sopran macht den Anfang, der Baß pauſirt drey Täkte und ein Viertheil, worauf er auch anhebet, und die Noten nach ſeinem Schlüſſel vorträgt. Das Ende iſt willkührlich. Die Verfertigung beſteht darinn:

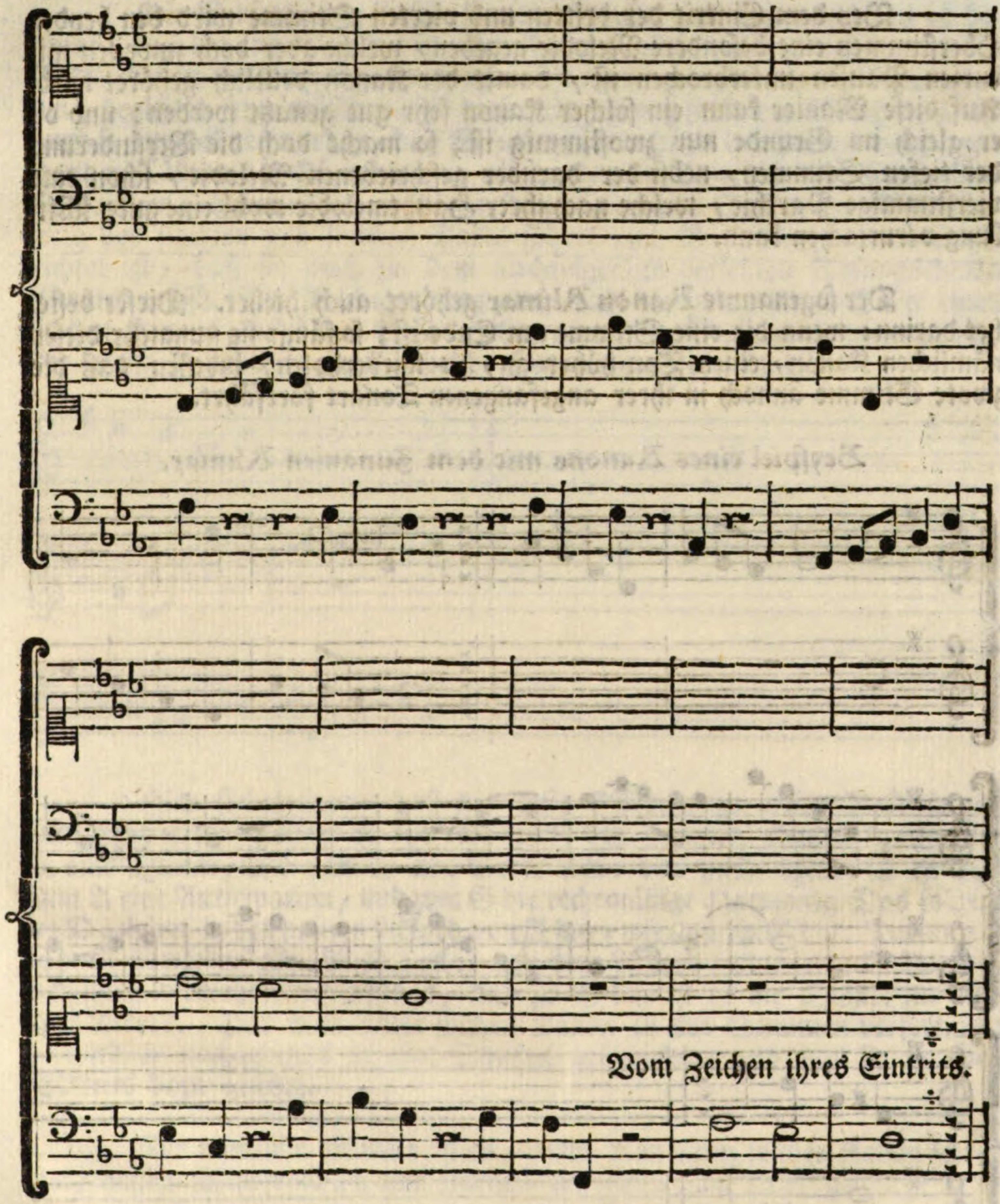
man ſchreibet eine Melodie von beliebiger Länge: ſiehet ſodann nach, unter welchem zweyten Schlüſſel auch dieſe Noten zu gebrauchen wären: beſonders, ob dieſe neue Tonart zu der Anfangstonart ſich ſchicke. Die zwote Stimme wird dazu verfertiget, wie die allererſte Art iſt beſchrieben worden, nämlich durch die ſimple Harmonie, und Variation, welches wir auch oben bey dem Beyſpiel, allwo die zwote Stimme eine Quarte tiefer, oder eine Quinte höher gehet, gewieſen haben. Würde die Melodie ſolchergeſtalt angeordnet, daß der Baß eine Oktave höher vorgetragen werden könnte; ſo möchten gar leicht vier Stimmen auf dieſe Art verfertiget werden, wobey die dritte und vierte Stimme eine Oktave tiefer, als die erſte und zwote, giengen.

Dieſes Beyſpiel in vier Stimmen ausgetheilet.






Vom Anfange.

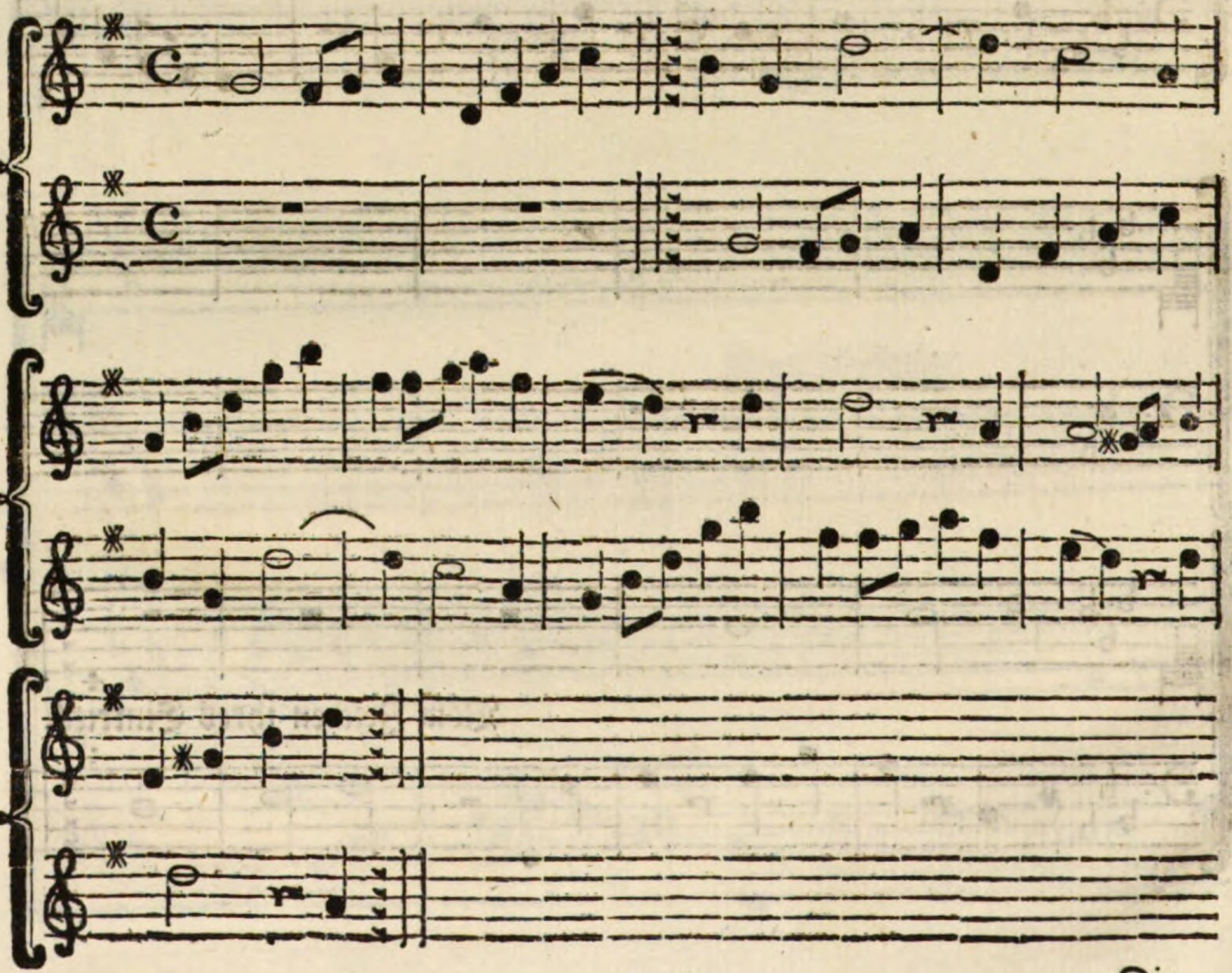


Vom Zeichen ihres Eintrits.

Bey dem Eintrit der dritten und vierten Stimme wird den beyden Oberſtimmen eine beſondere Melodie gegeben, welche aber doch zuweilen mit kurzen Pauſen unterbrochen iſt, damit der Kanon deutlich gehöret wird. Auf dieſe Manier kann ein ſolcher Kanon ſehr gut genützt werden: und ob er gleich im Grunde nur zwoſtimmig iſt; ſo macht doch die Veränderung der tiefen Stimmen, nebſt der darüber geſchriebenen Melodie, ſchon eine vierſtimmige Parthie, welche nach ihrer Hauptmelodie wohl eine gute Wirkung verurſachen kann.

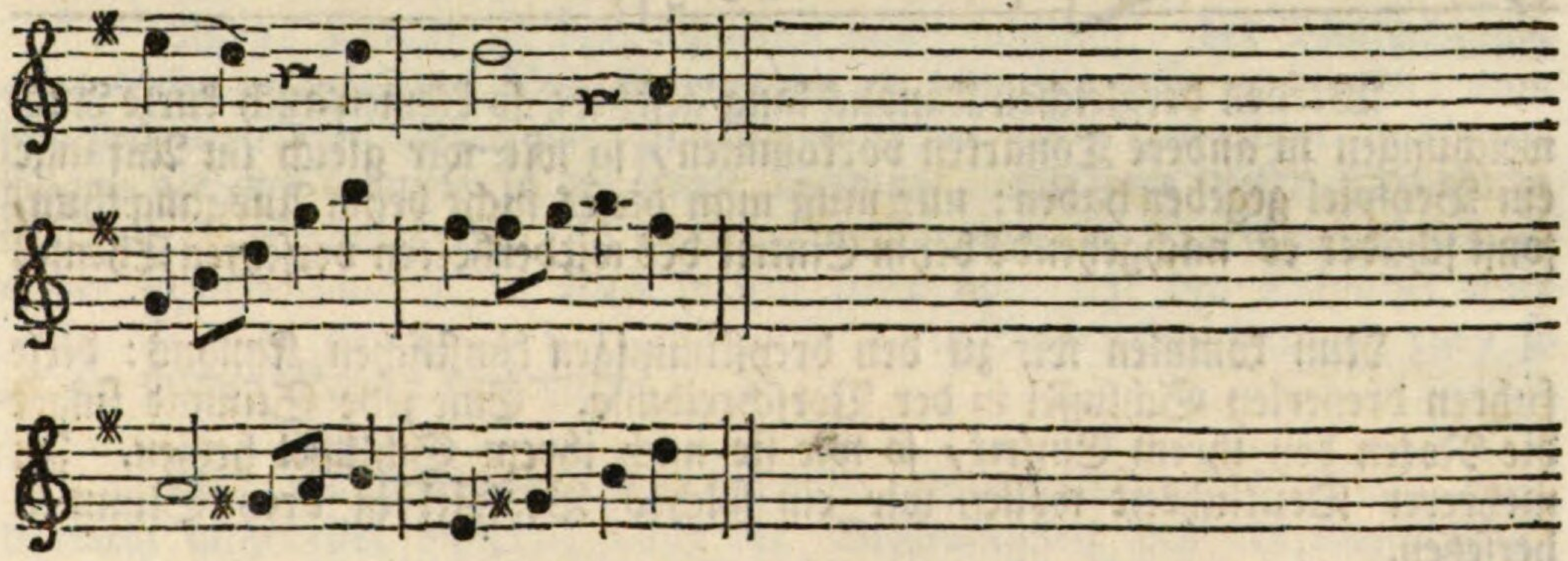
Der ſogenannte Kanon Klimax gehöret auch hieher. Dieſer beſtehet darinn: wenn die eine Stimme am Ende iſt; ſo fängt ſie nunmehr dieſen nämlichen Kanon, einen Ton höher an, zu wiederholen, indeſſen daß die zwote Stimme annoch in ihrer angefangenen Tonart fortfährt.

Beyſpiel eines Kanons mit dem Zunamen Klimax.



Die

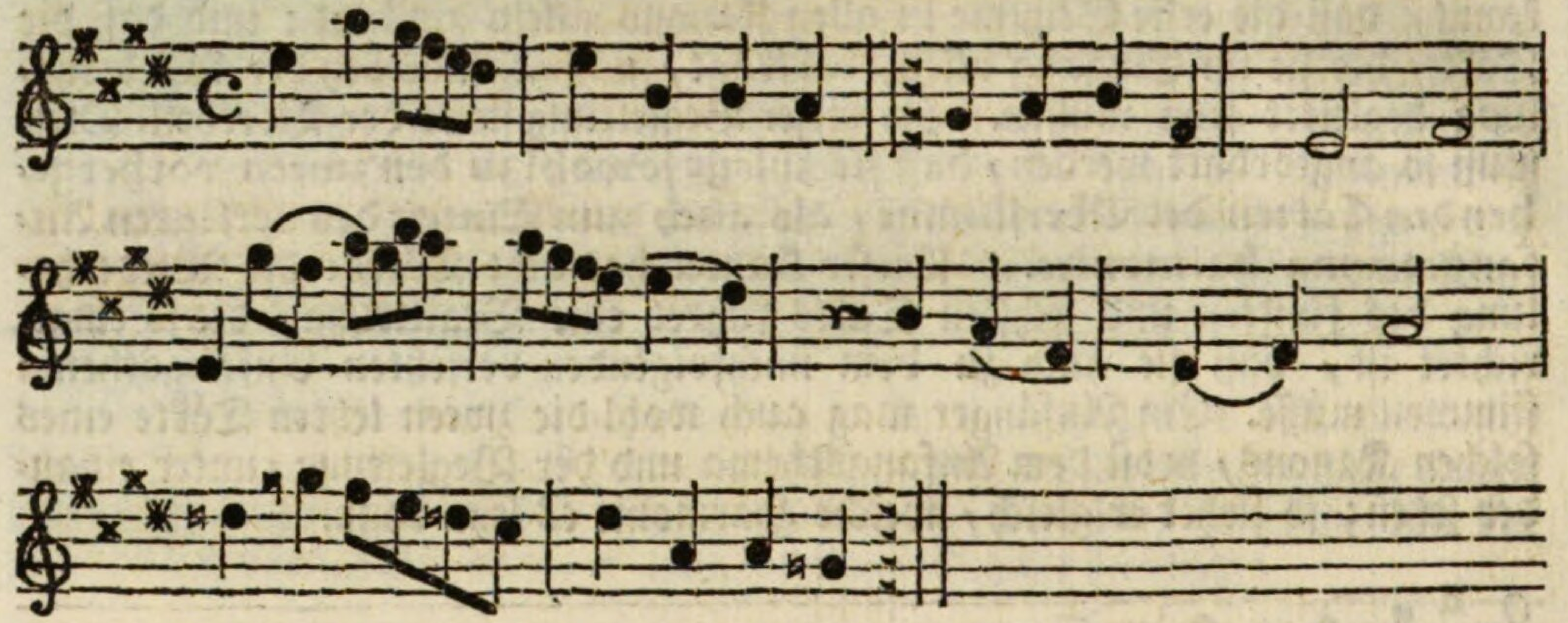
Die Verfertigung dieſes Kanons beruhet auf folgendem: es iſt bekannt, daß die erſte Stimme in allen Kanons allein anfängt: und daß die Täkte, die ſie im Eingang allein vorträgt, nachgehends bey der Wiederholung begleitet ſeyn müſſen. In dieſer Begleitung ſteckt der Vortheil. Dieſe muß ſo angeordnet werden, daß ſie zuletzt ſowohl zu den zween vorhergehenden Täkten der Oberſtimme, als auch zum Eintrit des verſetzten Anfangsthema harmonire. Dieſer Kanon hat acht Täkte: die Wiederholung des fünften und ſechſten Takts führet eine Begleitung, die ſo eingerichtet iſt, daß ſie auch zu dem nachfolgenden verſetzten Anfangsthema ſtimmen müſſe. Ein Anfänger mag auch wohl die zween letzten Täkte eines ſolchen Kanons, nebſt dem Anfangsthema und der Begleitung, unter einander ſetzen; ſo ſiehet er gleich, welche Harmonie es ſeyn kann.



Hier ſiehet man, daß die erſte Stimme im erſten Takt ſo gut zum Eintrit der Tonart A dur, als zu G dur ſtimmet. Das E macht zum A eine Quinte, und zum G eine Sexte aus: das nachfolgende D iſt hier zum A eine Anticipation, und zum G die rechtmäßige Harmonie. Das folgende D gehöret in den dritten Akkord von A dur, wie auch in G dur. Der letztere Ton A iſt wieder eine Anticipation von dem Akkord des dritten Takts, des verſetzten wiederholten Anfangs, und zu G dur iſt es die Quinte im dritten Akkord. Hat man einen ſolchen Kanon in zwo Stimmen verfertiget; ſo wird er nachgehends in eine Stimme geſchrieben, und das Zeichen des Eintrits dazu geſetzet.

Die nämliche Manier iſt es, wenn man einen ſolchen Kanon ſchreibet, deſſen Wiederholung nachgehends um einen Ton tiefer geſchiehet.

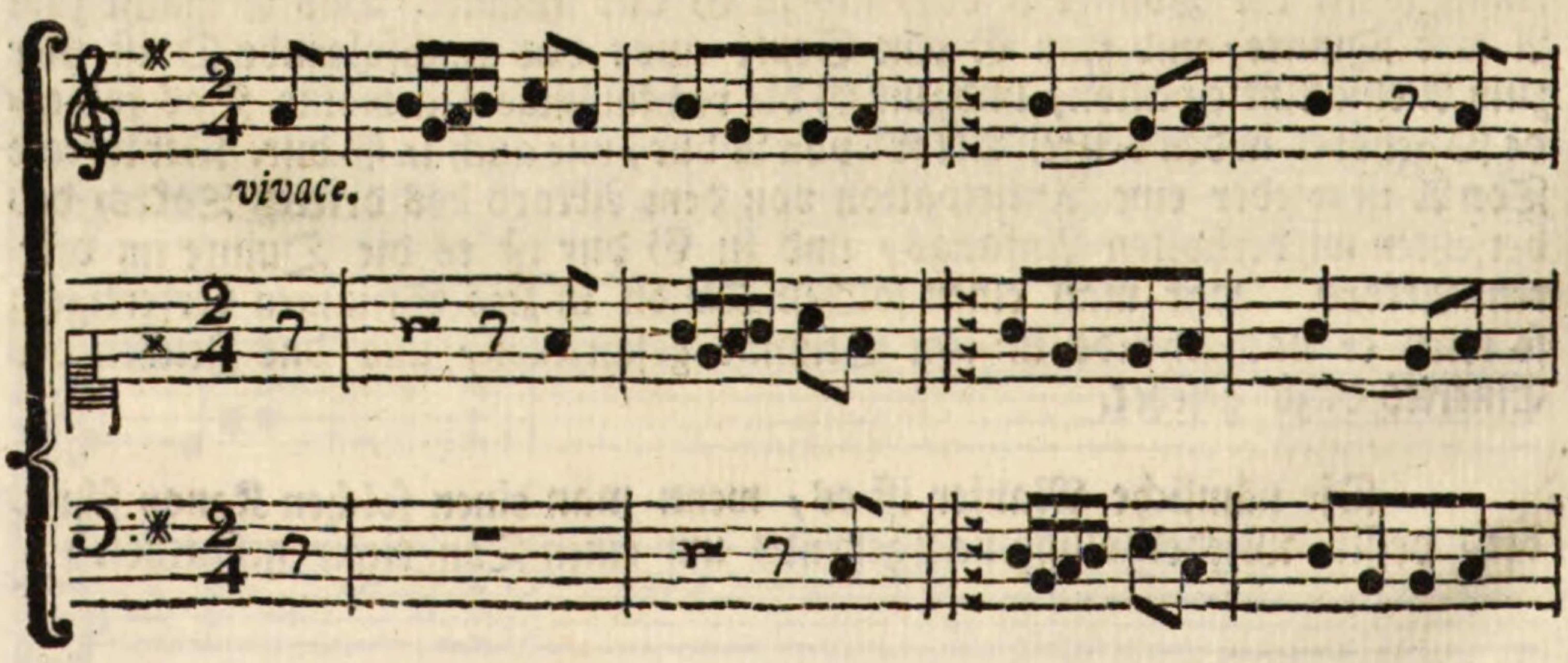
Eine andere Art unter dem vorhergehenden Namen.



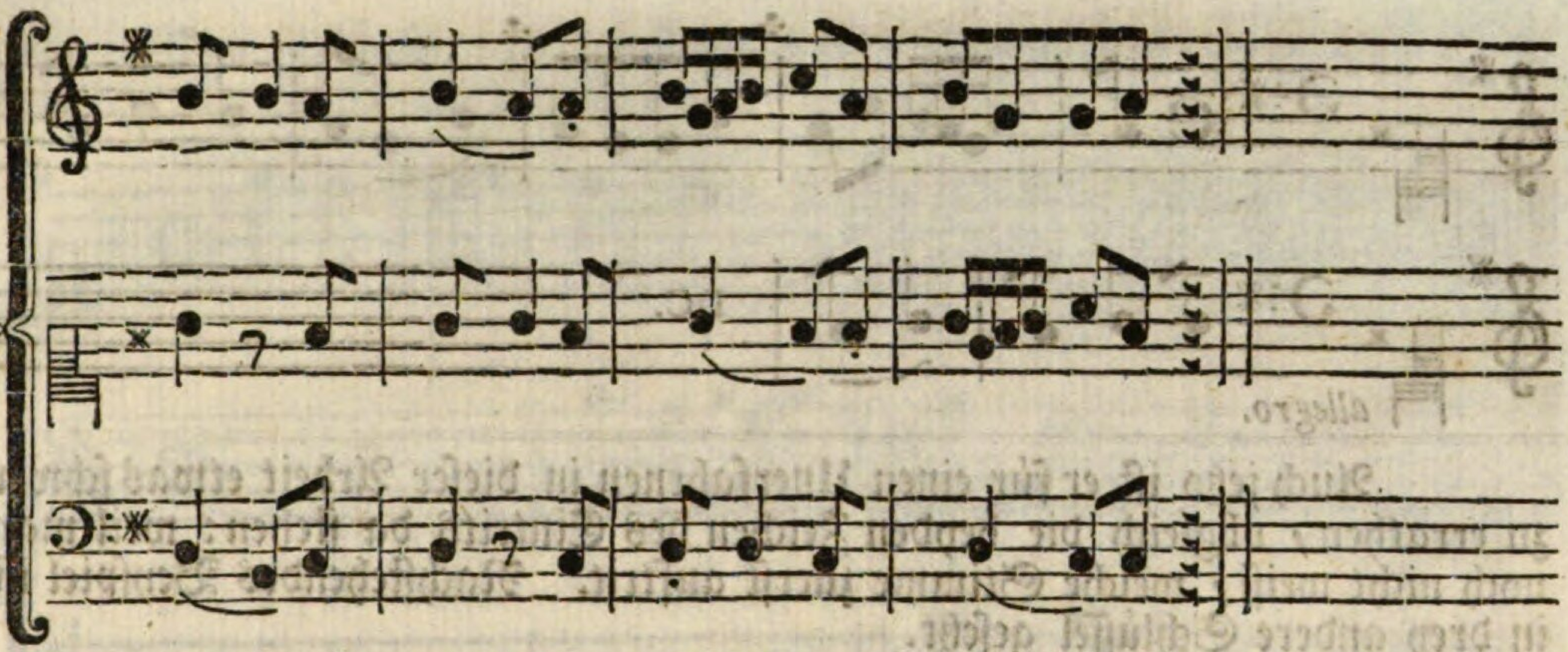
Werden dergleichen Kanons lang geſetzet; ſo können auch kurze Ausweichungen in andere Tonarten vorkommen, ſo wie wir gleich im Anfange ein Beyſpiel gegeben haben: nur muß man dieſes nicht beym Ausgang thun, ſonſt ſchadet es nachgehends beym Eintrit des wiederholten verſetzten Thema.

Nun kommen wir zu den dreyſtimmigen künſtlichen Kanons: dieſe führen dreyerley Schlüſſel in der Vorſchreibung. Eine jede Stimme ſinget die Noten bey ihrem Eintrit, ſo wie ſie nach ihrem Schlüſſel heißen. Zu mehrerer Deutlichkeit wollen wir ein ſolches Beyſpiel in drey Stimmen herſetzen.

Beyſpiel eines Kanons mit drey Schlüſſeln.

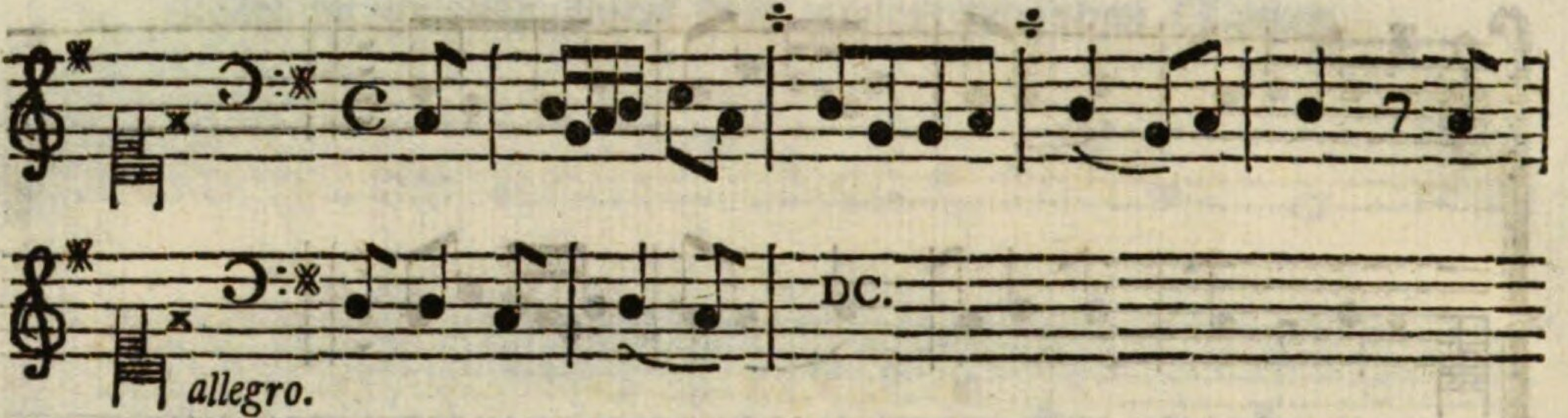


Die-

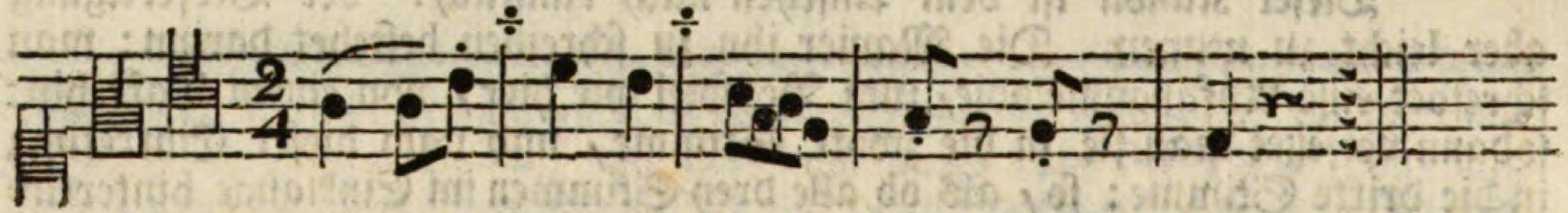


Dieſer Kanon iſt dem Anſehen nach künſtlich: der Verfertigung aber leicht zu nennen. Die Manier ihn zu ſchreiben beſtehet darinn: man ſchreibet eine Anfangsmelodie, zum Beyſpiel wie hier, von einem Takt hin: ſodann verſetzet man ſie in die zwote Stimme, und nach dieſer Eintretung in die dritte Stimme: ſo, als ob alle drey Stimmen im Einklange hintereinander anheben wollten. Nach dieſem ſetzet man erſt die Schlüſſel einer jeden Stimme voran, und richtet ſodann die Begleitung darnach ein, ſo iſt ein ſolcher Kanon verfertiget.

Alle Schlüſſel ſind hier nicht zu gebrauchen. Die Wahl muß darnach angeſtellet werden: nach der Beſchaffenheit des Anfangsthema: und nach dem Eintrit einer jeden Stimme. Zum Beyſpiel: wenn der Baß, der Tenor, oder eine höhere Stimme den Anfang machte; ſo werden auch andre Schlüſſeln zu den begleitenden Stimmen erfodert, ſonſt verurſachte die ganze Harmonie auch zimliche Schwierigkeiten. Wir haben hier den Violin- und Klavierſchlüſſel nebſt dem Baß angenommen. Die beyden Sopranſchlüſſeln ſind um eine Terz unterſchieden: der Baß hingegen macht eine Sexte, gegen den Violinſchlüſſel gerechnet, aus. Es gilt auch gleich viel, welche Stimme den Anfang machet. Die Abwechslung mit der Sexte, Terz und Oktave beſtimmt meiſtentheils die Harmonie in dieſem Kanon. Hier fängt der Violinſchlüſſel an, dem der Klavierſchlüſſel anwortet, und der Baß nachfolget. Die Folge der drey Akkorde kann hier nicht ſo gut in Acht genommen werden: desgleichen der Grundbaß: auch die volle Harmonie. Der Baß trit mit der quartſexten Begleitung ein, welche aus der Umwendung des dritten Akkords in G dur entſpringet. Dieſer in eine Stimme gebrachte Kanon ſiehet nunmehr ſo aus:

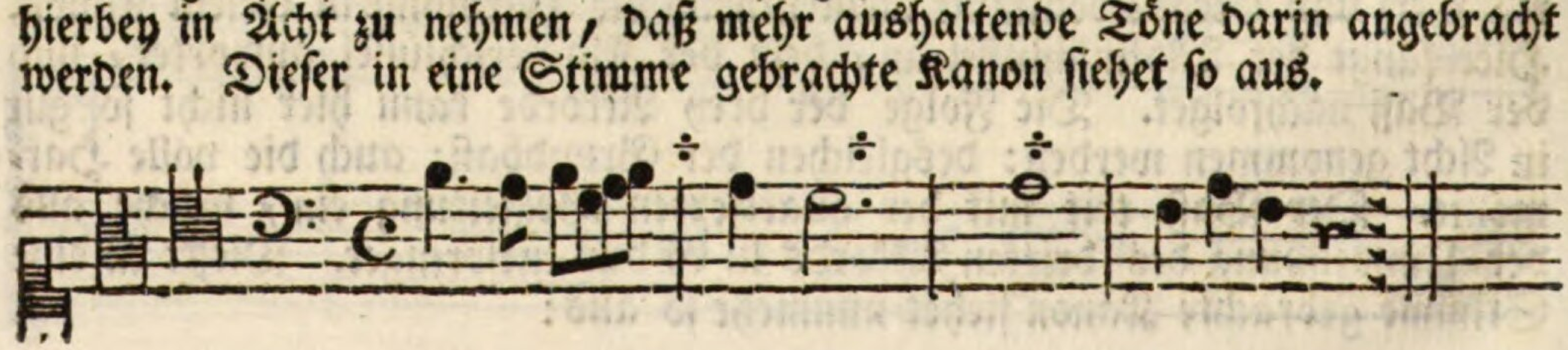


Auch jetzo iſt er für einen Unerfahrnen in dieſer Arbeit etwas ſchwer zu errathen, obgleich die beyden Zeichen des Eintrits da ſtehen: weil man noch nicht weiß, welche Stimme zuerſt auftrit. Nachſtehendes Beyſpiel iſt in drey andere Schlüſſel geſetzt.



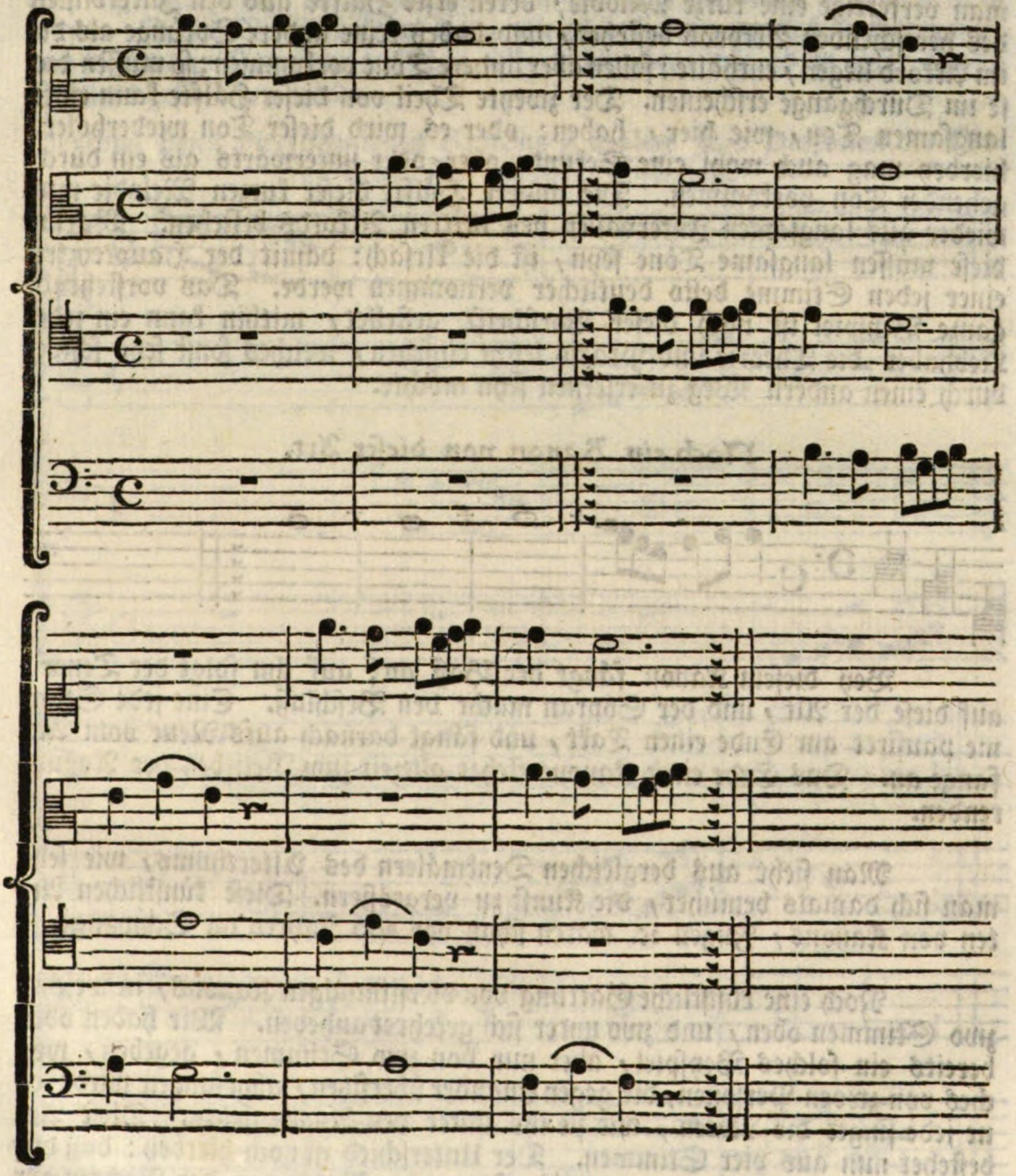
Hier trit zuerſt der Sopran auf; nach dieſem folget der Alt, und auf dieſen kömmt der Tenor. Dergleichen Arten ſind bey aufgeweckten Geſellſchaften zu gebrauchen, allein ſie müſſen auch da eine gute Melodie führen, außer dieſer fällt alle muſikaliſche Kunſt hinweg. Alle Arten von Kanons geben doch einen ſtarken Beweis ab, daß die Harmonie durch die Variationskunſt auf ſo vielerley Weiſe anzuwenden ſey.

Daß man auch vier Stimmen auf ſolche Art einrichten könne, lehret die Erfahrung. Hier iſt der nämliche Weg. Man muß ein ſehr kurzes melodiſches Glied ausſuchen, ſelbiges ganz ähnlich in Noten nach einander eintreten laſſen, ſodann die Schlüſſel, wie bereits geſagt, vorne hin ſchreiben: darnach die begleitenden Stimmen anordnen, daß ſolche nachgehends in der Wiederholung in allen vier Schlüſſeln paſſen. Man wird dieſe Art ganz leicht begreifen, wenn man die vorhergehenden bereits weiß; nur iſt dieſes hierbey in Acht zu nehmen, daß mehr aushaltende Töne darin angebracht werden. Dieſer in eine Stimme gebrachte Kanon ſiehet ſo aus.



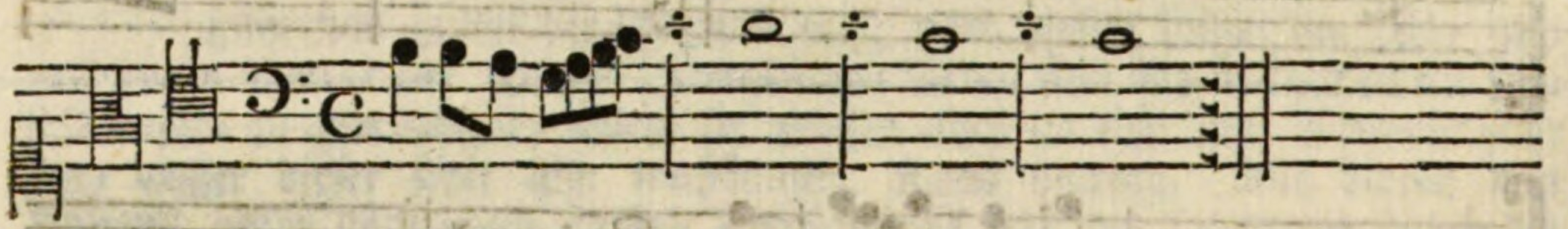
Den

Den Liebhabern zu gefallen, wollen wir dieſes Beyſpiel auch in ordentliche vier Stimmen hinſetzen.



Wir haben vorhin ſchon angezeiget, wie dieſe vierſtimmige Art verfertiget werden ſoll. Hier wollen wir noch einen Kunſtgriff offenbaren: man verfertige eine kurze Melodie, deren erſte Hälfte aus den Intervallen des herrſchenden Akkords beſtehet, und dabey keine andere Sprünge als die im Akkord liegen, enthalte: ſollen aber andere Töne vorkommen; ſo müſſen dieſe im Durchgange erſcheinen. Der zweyte Theil von dieſer Hälfte kann einen langſamen Ton, wie hier, haben: oder es wird dieſer Ton wiederholet, hierbey mag auch wohl eine Sekunde ober- oder unterwärts als ein durchgehender Ton vorkommen. Die andere Hälfte dieſer kurzen Melodie muß wieder aus langſamen Intervallen des dritten Akkords beſtehen. Warum dieſe müſſen langſame Töne ſeyn, iſt die Urſach: damit der Haupteintrit einer jeden Stimme deſto deutlicher vernommen werde. Das vorſtehende ganze Beyſpiel iſt nach dieſer Vorſchrift geſtellet, mithin kann ein jeder Liebhaber die Theorie und Praxis leicht einſehen, welches ſonſt ſehr ſchwer durch einen andern Weg zu erlernen ſeyn möchte.

Noch ein Kanon von dieſer Art.



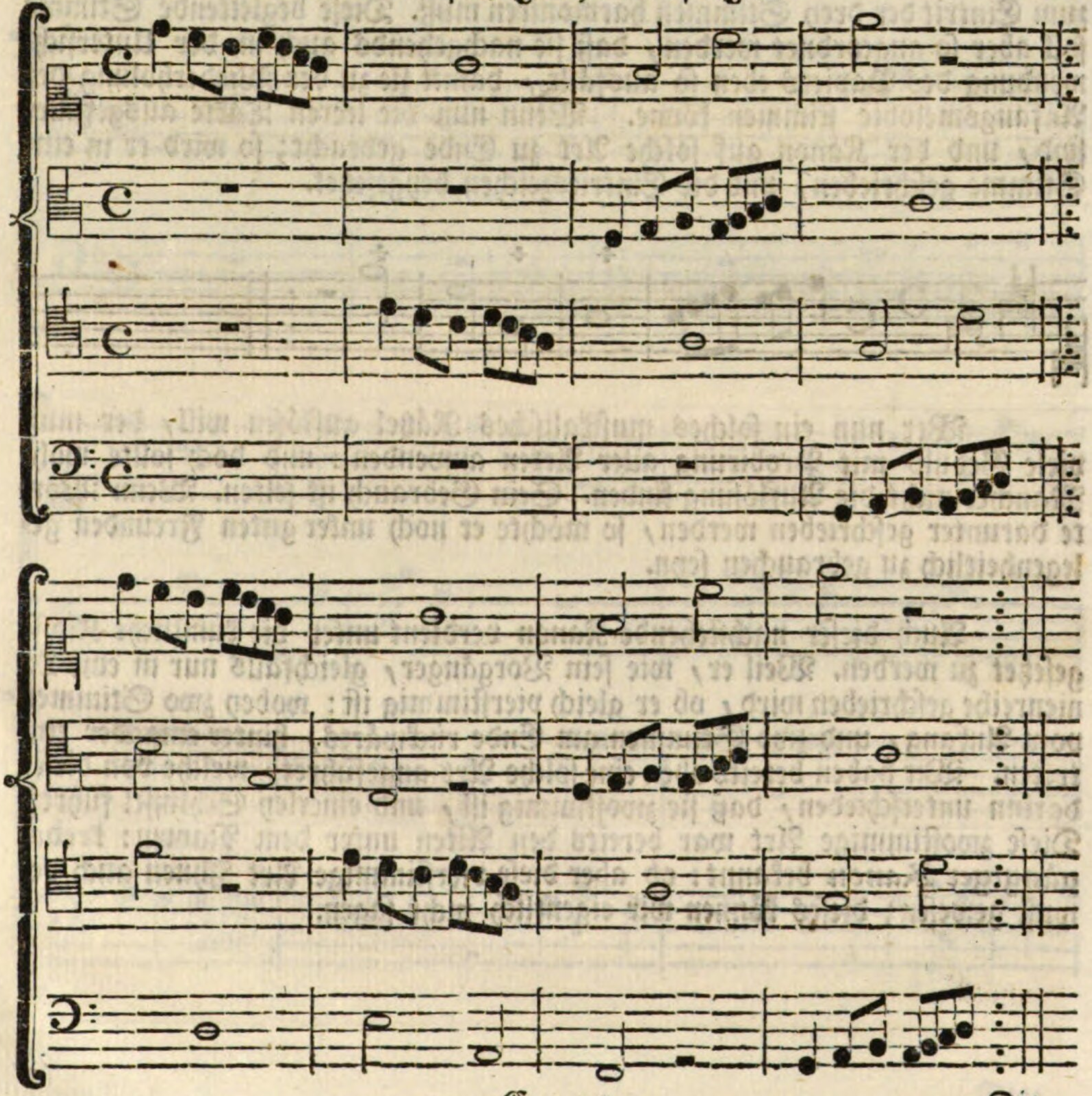
Bey dieſem Kanon fängt der Baß an; auf ihn folgt der Tenor: auf dieſe der Alt, und der Sopran macht den Beſchluß. Eine jede Stimme pauſiret am Ende einen Takt, und fängt darnach aufs Neue vom Anfange an. Das Ende eines Kanons ſtehet allezeit zum Belieben der Aufführenden.

Man ſieht aus dergleichen Denkmälern des Alterthums, wie ſehr man ſich damals bemühet, die Kunſt zu vergrößern. Dieſe künſtlichen Arten von Kanons, Fugen ꝛc. waren ſchon vor 200 Jahren im Schwange.

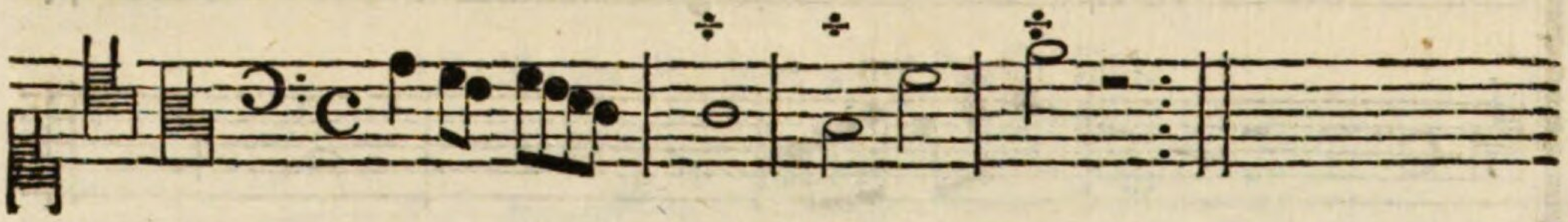
Noch eine künſtliche Gattung von vierſtimmigen Kanons, in welcher zwo Stimmen oben, und zwo unter ſich gekehret anheben. Wir haben oben bereits ein ſolches Beyſpiel, aber nur von zwo Stimmen, gegeben, welches von zwoen Perſonen, die gegen einander überſitzen, abgeſungen wird: eine jede ſinget die Noten, wie ſie ihr unter den Augen ſtehen. Dieſe Art beſtehet nun aus vier Stimmen. Der Unterſchied iſt noch hierbey: daß diejenigen Perſonen, die gegen uns überſitzen, die Noten von der Rechten zur lin-

linken Hand abſingen müſſen, nämlich am rechten Anfang. Die Schlüſſeln hierzu ſind: der Sopran, Alt, Tenor und Baß, wovon der Sopran den Anfang macht, dem nachgehends die andern drey Stimmen nach und nach folgen. Dieſes Beyſpiel ſtehet hier, wie es in ſeiner eigentlichen Harmonie, und in den vier Stimmen ausſehen ſoll: nicht aber, wie es in einer einzeln Stimme geſchrieben wird.

Beyſpiel eines vierſtimmigen Kanons, wobey zwo Perſonen die Noten unter ſich gekehret abſingen.



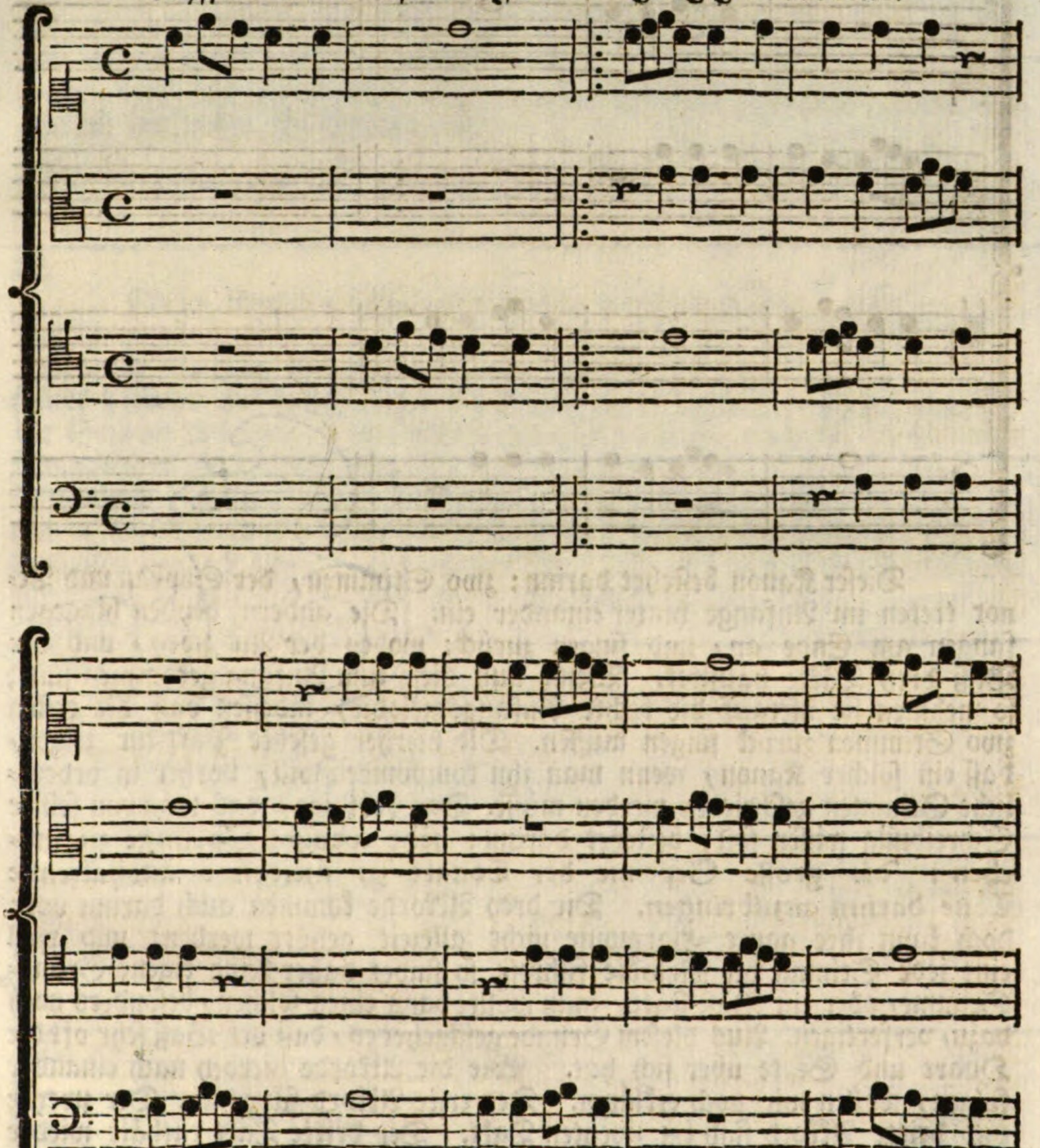
Die Verfertigung beſtehet darinn: man ſchreibet einen einzigen Takt von einem Geſange auf: nachgehends wird dieſer nämliche Geſang in eine andre Linienreihe eingetragen, allein um einen Takt weiters gerücket; hierauf ſetzet man die beliebigen Schlüſſeln vorne hin, und wendet das Blatt unter ſich gekehret: wie die Noten ſich nunmehro zeigen; ſo werden ſie in die andern beyden wieder rechts gewendeten leeren Linien noch eingetragen, und zwar, daß immer eine Stimme einen Takt ſpäter eintrit. Nach dieſem wird eine begleitende Stimme zur Fortſetzung der Anfangsmelodie dazu geſetzet, welche zum Eintrit der drey Stimmen harmoniren muß. Dieſe begleitende Stimme ſoll aber ſo angeordnet werden, daß ſie nachgehends auch in der Unterſichwendung des Papiers eben ſo ausfällt, damit ſie zu der Wiederholung der Anfangsmelodie ſtimmen könne. Wenn nun die leeren Täkte ausgefüllet ſind, und der Kanon auf ſolche Art zu Ende gebracht; ſo wird er in eine Stimme geſchrieben, und die Eintritszeichen beygeſetzet.

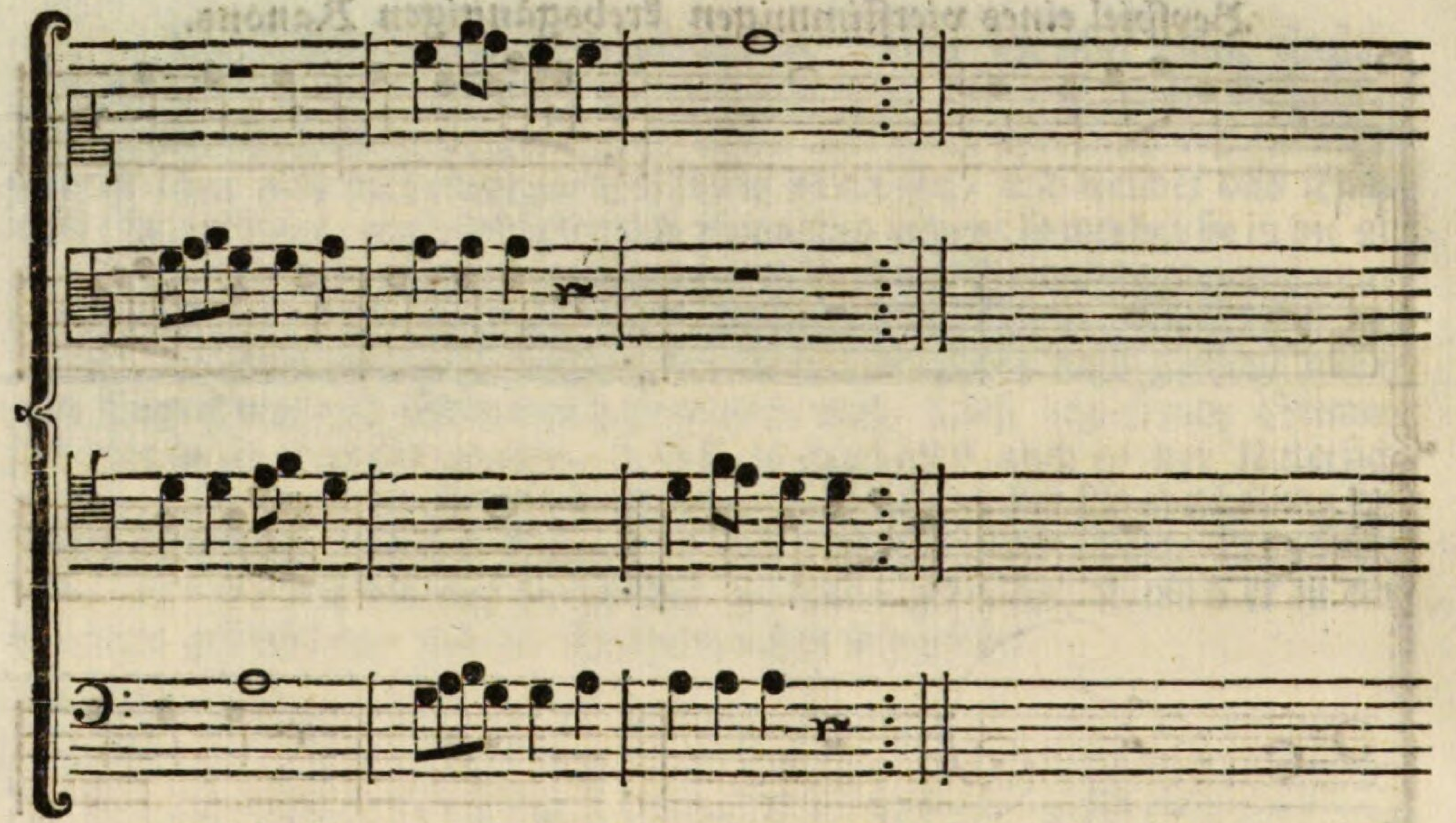


Wer nun ein ſolches muſikaliſches Räthel auflöſen will, der muß viele Geduld mit Probirung aller Arten anwenden: und doch ſollte wohl Mancher nicht die Auflöſung finden. Sein Gebrauch iſt ſelten. Wenn Worte darunter geſchrieben werden, ſo möchte er noch unter guten Freunden gelegenheitlich zu gebrauchen ſeyn.

Auch dieſer nachſtehende Kanon verdient unter die künſtliche Klaſſe geſetzet zu werden. Weil er, wie ſein Vorgänger, gleichfalls nur in eine Linienreihe geſchrieben wird, ob er gleich vierſtimmig iſt: wobey zwo Stimmen vom Anfang, und zwo Stimmen am Ende rückwärts, hinter einander eintreten. Wir haben bereits oben eine ſolche Art angeführet, welche von dieſer darinn unterſchieden, daß ſie zwoſtimmig iſt, und einerley Schlüſſel führet. Dieſe zwoſtimmige Art war bereits den Alten unter dem Namen: **krebsgängiger Kanon** bekannt: ob aber dieſe vierſtimmige Art Ihnen auch bewuſt geweſen; dieſes können wir eigentlich nicht ſagen.

Beyſpiel eines vierſtimmigen krebsgängigen Kanons.

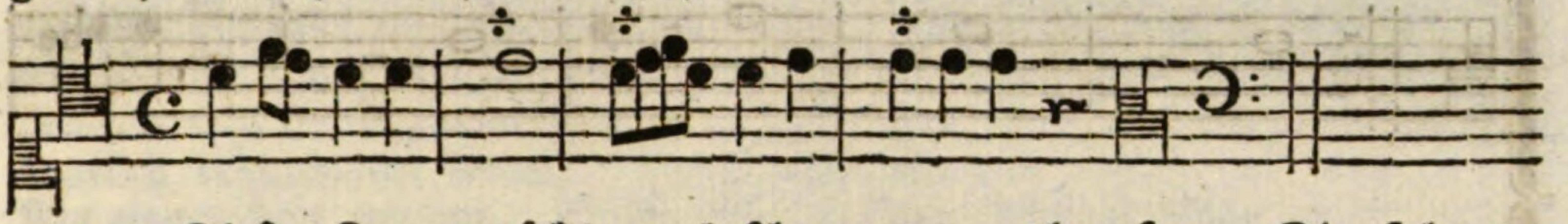




Dieſer Kanon beſtehet darinn: zwo Stimmen, der Sopran und Tenor treten im Anfange hinter einander ein. Die andern beyden hingegen fangen am Ende an, und ſingen zurück: wobey der Alt zwey, und der Baß drey Täkte pauſiret. Wenn nun dieſe zum Anfang gekommen ſind; ſo nehmen ſie hierauf die rechte Anfangsmelodie, indeſſen daß die erſten zwo Stimmen zurück ſingen müſſen. Die hierher geſetzte Partitur zeiget, daß ein ſolcher Kanon, wenn man ihn komponiren will, vorher in ordentliche Stimmen geſchrieben werden müſſe. Das Nöthige, was man von ſeiner Schreibung wiſſen ſoll, beſtehet darinn: ſehr wenige Sprünge zu machen: die große Septime der Tonart zu meiden: aushaltende Töne darinn anzubringen. Die drey Akkorde kommen auch darinn vor: doch kann ihre ganze Harmonie nicht allezeit gehört werden: und weil eine jede Stimme die Melodie führet; ſo findet daher keine eigene Grund-Stimme, oder ein Baß ſtatt, man wollte dann einen ſolchen, beſonders noch dazu, verfertigen. Aus dieſem Grunde geſchiehet es, daß der Baß ſehr oft die Quart und Sexte über ſich hat. Wie die Akkorde hierbey nach einander folgen, wollen wir noch erklären. Der erſte Akkord fängt an. Der zweyte und dritte Akkord ſind im zweyten Takt. Der dritte Takt enthält wieder die Harmonie des herrſchenden Akkords: der vierte Takt hat den zweyten: auf dieſen folget in der widrigen Bewegung der erſte Akkord: und ſo wechſeln ſie unter einander ab.

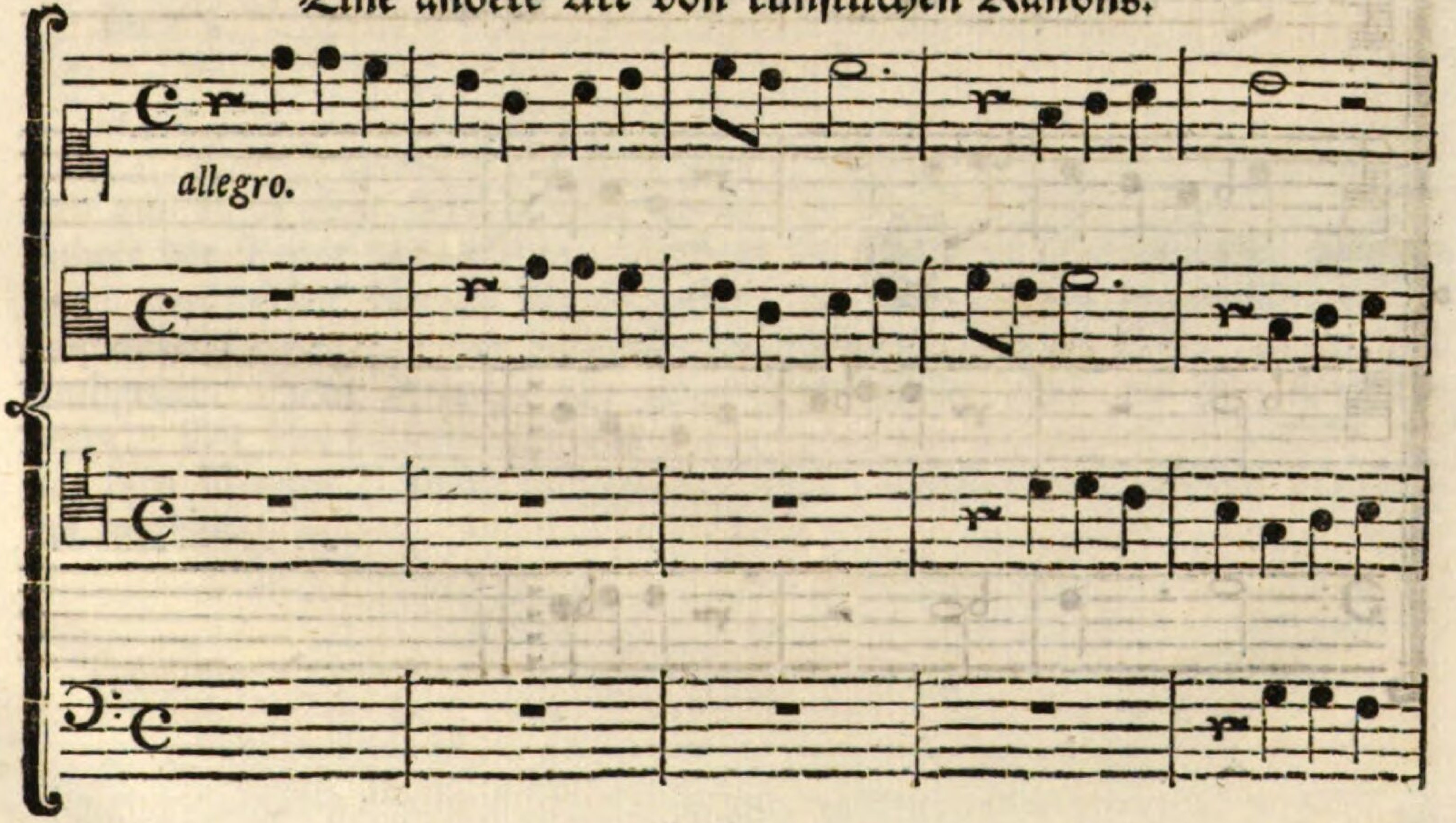
Die-

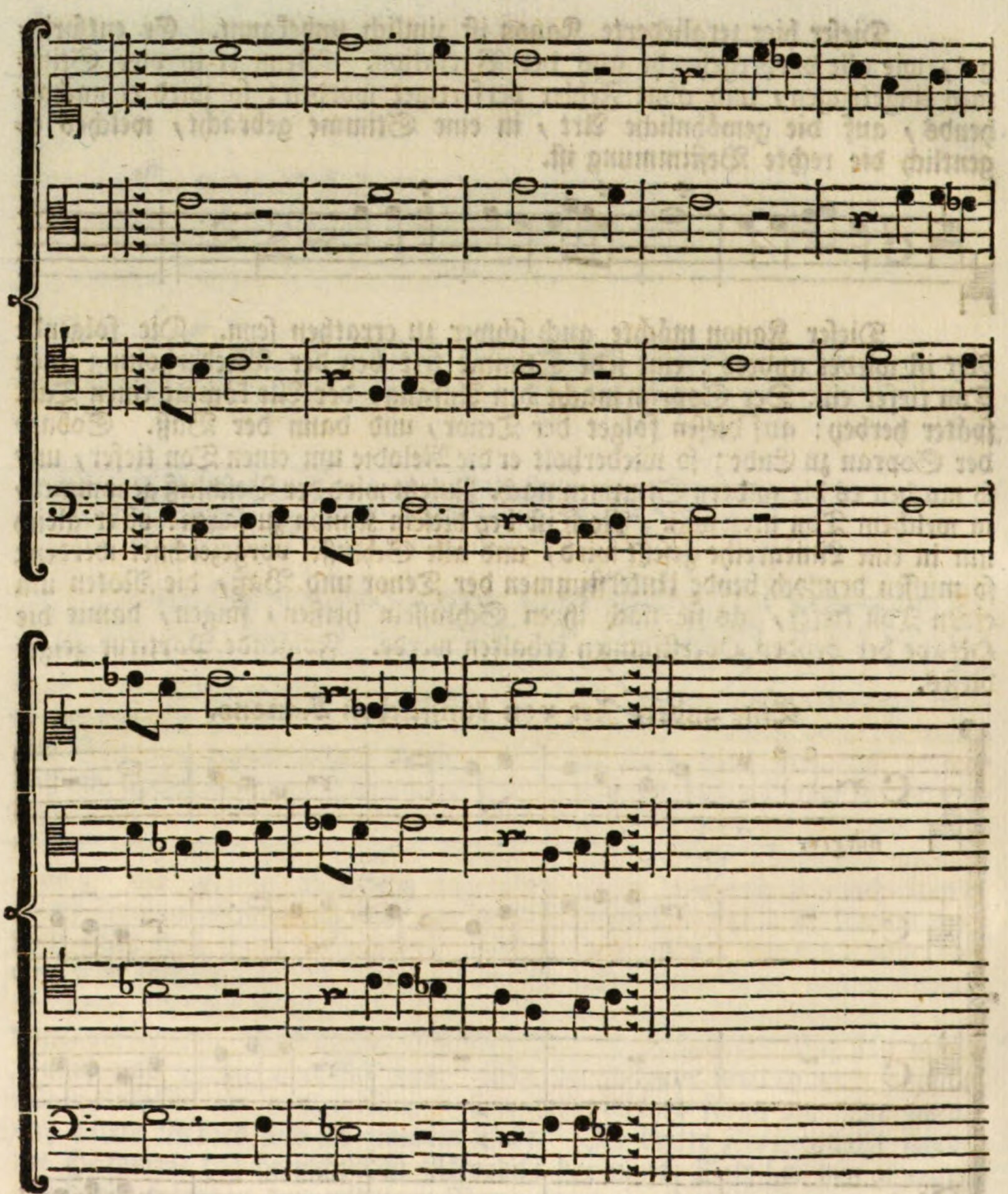
Dieſer hier zergliederte Kanon iſt zimlich unbekannt. Er entſpringet, wie alle vorhergehende aus der Variation. Wenn er in vier Stimmen eingetragen, und ohne Fehler verfertiget worden; ſo wird er nachgehends, auf die gewöhnliche Art, in eine Stimme gebracht, welches eigentlich die rechte Beſtimmung iſt.



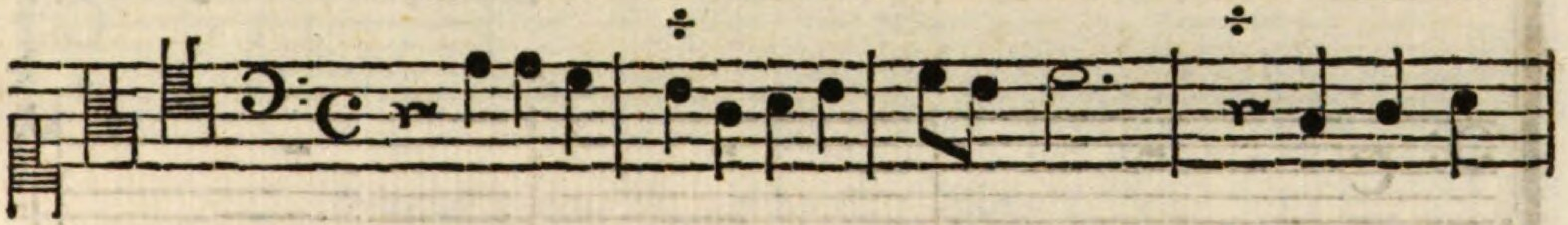
Dieſer Kanon möchte auch ſchwer zu errathen ſeyn. Die folgende Art iſt wieder anders: eine jede Stimme trit bey der Wiederholung einen Ton tiefer ein. Der Sopran macht den Anfang: der Alt kömmt einen Takt ſpäter herbey: auf dieſen folget der Tenor, und dann der Baß. Sobald der Sopran zu Ende; ſo wiederholt er die Melodie um einen Ton tiefer, und ſo machen es die andern Stimmen nach. Zuletzt wird der Beſchluß genommen, in welchem Ton man will. Noch iſt bey dieſem Kanon zu ſagen: ob er gleich nur in eine Linienreihe geſetzt wird, und alle Schlüſſel vorgezeichnet werden; ſo müſſen dennoch beyde Unterſtimmen der Tenor und Baß, die Noten um einen Ton tiefer, als ſie nach ihren Schlüſſeln heißen, ſingen, damit die Oktave der beyden Oberſtimmen erhalten werde. Folgende Partitur zeiget dieſes.

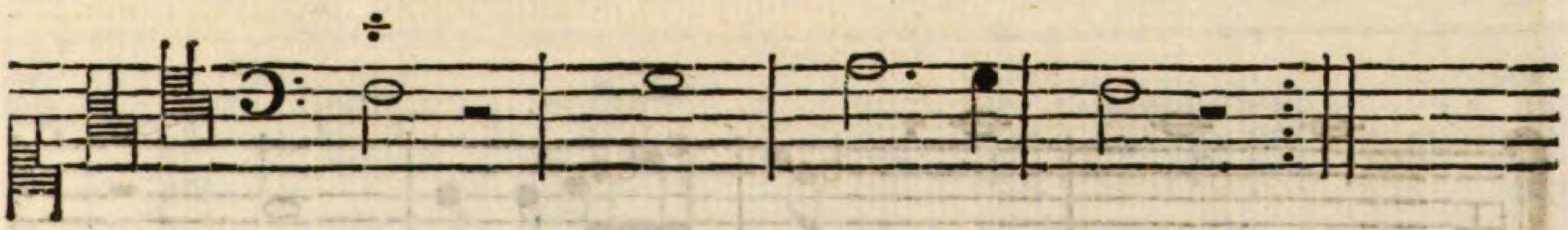
Eine andere Art von künſtlichen Kanons.





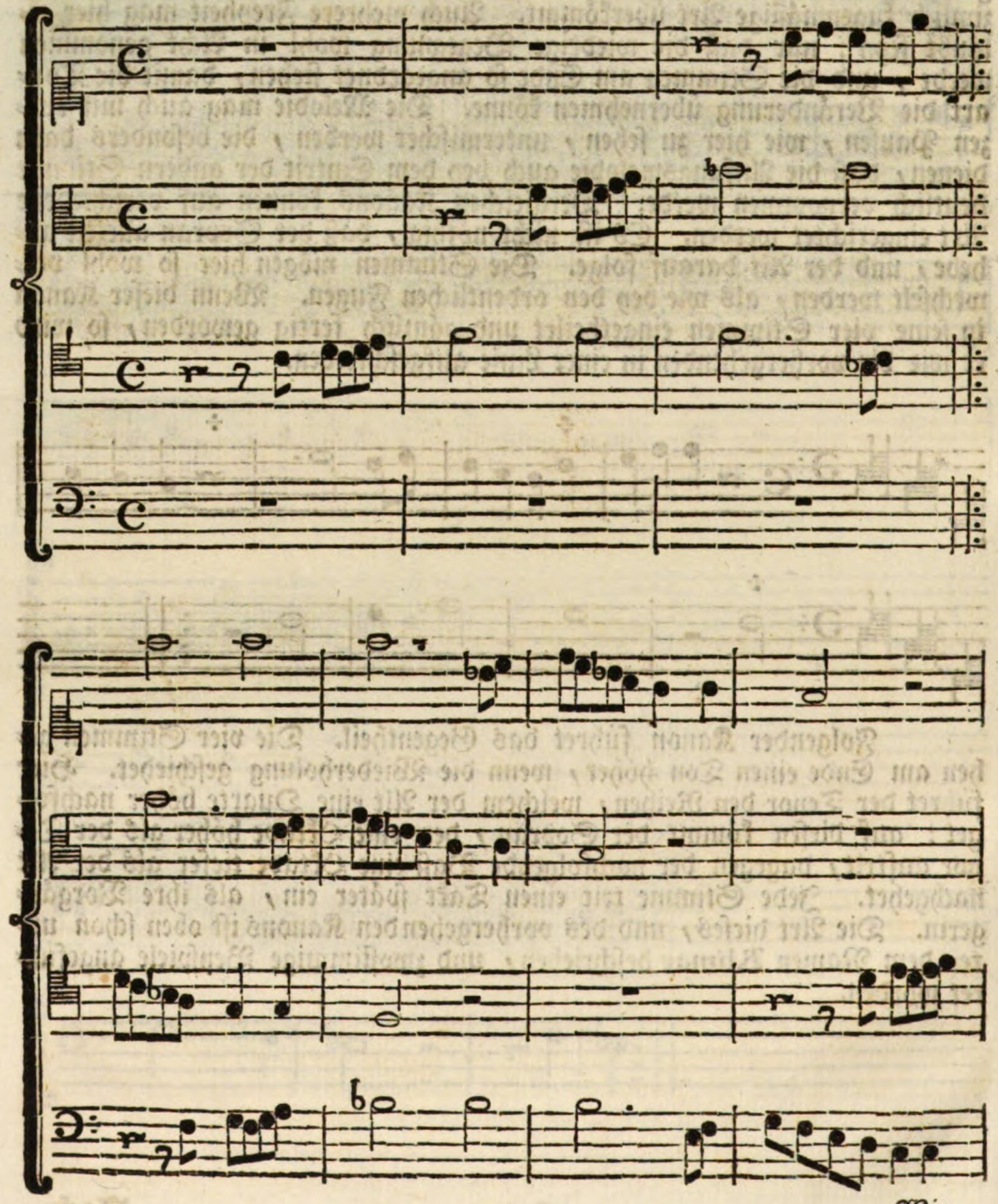
Dieſer Kanon iſt noch nützlich. Er kann in der Kirche und Kammer gebraucht werden. Der Alt trit eine Quinte tiefer ein, wodurch er eine zimlich fugenmäßige Art überkömmt. Auch mehrere Freyheit mag hier erlaubt ſeyn: nur daß die wiedrige Begegnung wohl in Acht genommen werde, und die Stimmen am Ende ſo angeordnet ſtehen, damit die Tonart die Veränderung übernehmen könne. Die Melodie mag auch mit kurzen Pauſen, wie hier zu ſehen, untermiſchet werden, die beſonders dazu dienen, daß die Anfangsmelodie auch bey dem Eintrit der andern Stimme deutlich vernommen werde. Dergleichen Kanons können auf verſchiedene Art eingerichtet werden. Es iſt nicht nöthig, daß der Sopran allezeit anhebe, und der Alt darauf folge. Die Stimmen mögen hier ſo wohl verwechſelt werden, als wie bey den ordentlichen Fugen. Wenn dieſer Kanon in ſeine vier Stimmen eingetheilet und gänzlich fertig geworden, ſo wird er wie die vorhergehenden in einer Linie aufgeſchrieben.



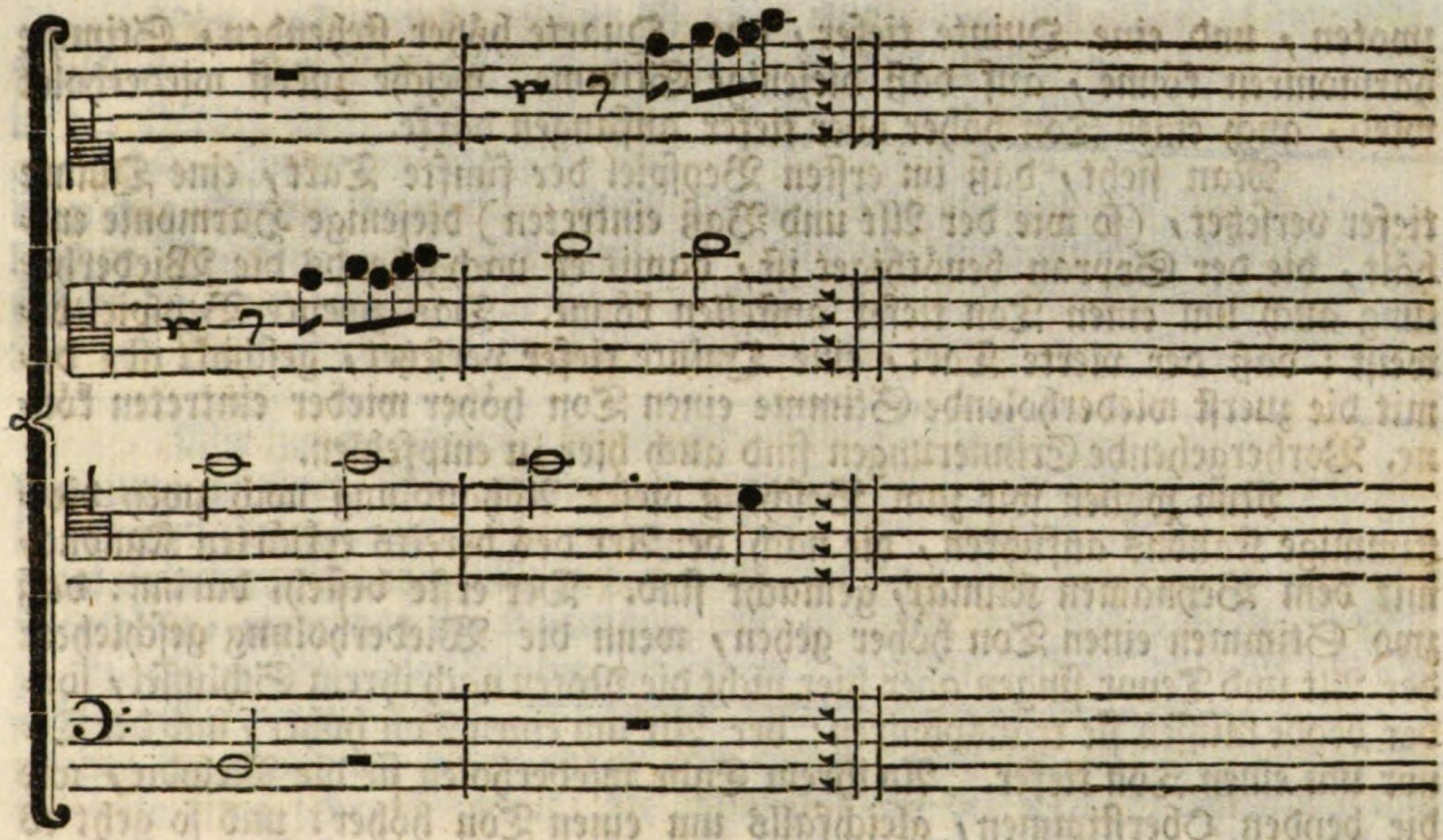


Folgender Kanon führet das Gegentheil. Die vier Stimmen gehen am Ende einen Ton höher, wenn die Wiederholung geſchiehet. Hier führet der Tenor den Reihen, welchem der Alt eine Quarte höher nachfolget: auf dieſen kömmt der Sopran, der eine Oktave höher als der Tenor auftrit, dagegen der nachfolgende Baß eine Oktave tiefer als der Alt nachgehet. Jede Stimme trit einen Takt ſpäter ein, als ihre Vorgängerin. Die Art dieſes, und des vorhergehenden Kanons iſt oben ſchon unter dem Namen **Klimax** beſchrieben, und zwoſtimmige Beyſpiele angeführet worden.

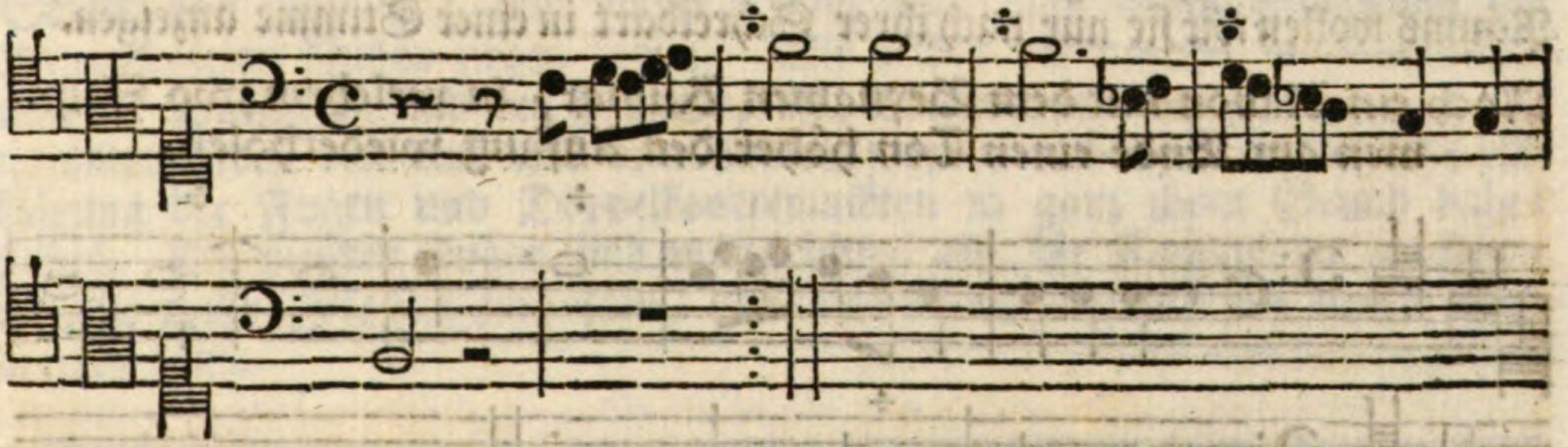
Noch eine Art von künſtlichen Kanons in vier Stimmen ausgeſetzt.



Wie



Wie er eigentlich geſchrieben wird.



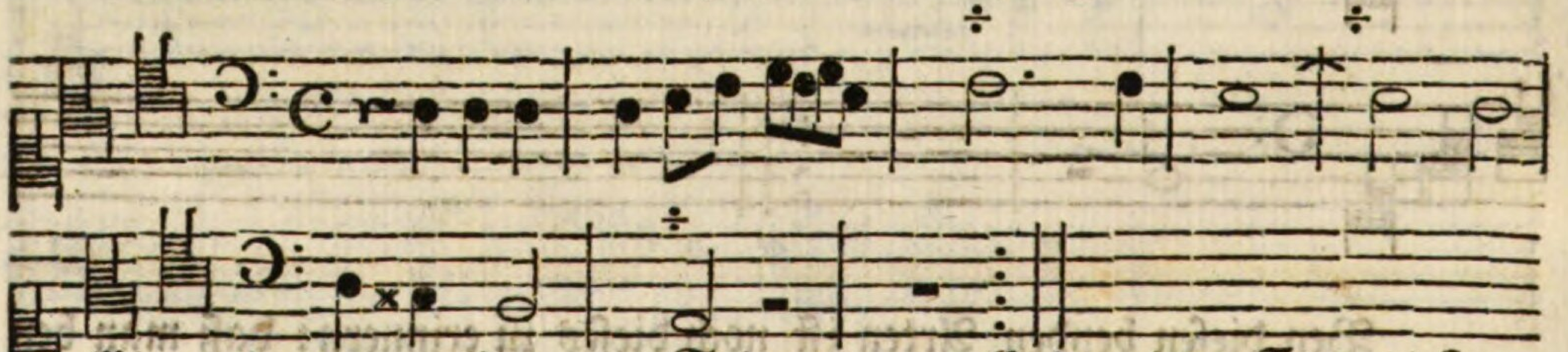
Bey dieſen beyden Arten iſt noch dieſes zu erinnern: daß man bey ihrer Verfertigung auf mehr lange als kurze Noten zu ſehen habe: dabey auch die Sprünge, ſo viel möglich, zu meiden ſuche. Weil ein jeder Kanon nur in einer Linienreihe geſchrieben wird; ſo muß man bey dieſen Arten auch die halben Töne in allen vier Stimmen nehmen, wie ſie die anfangende Stimme führet. Zum Beyſpiel: der Tenor fängt an, und hat im zweyten Takt F: welcher halbe Ton auch in der Altſtimme nachgeahmet wird: dahero dieſe Stimme nachgehends B an ſtatt H nehmen muß. Die Verfertigung dieſer beyden Arten verlanget überhaupt, daß der vierte, fünfte oder ſechſte Takt der Melodie ſo angeordnet werde, damit er nachgehends zu dem Eintrit der

zwoten, und eine Quinte tiefer, oder Quarte höher ſtehenden, Stimme harmoniren könne, auf daß diejenige Stimme, welche zuerſt wiederholet wird, auch einen Ton höher oder tiefer anfangen dürfe.

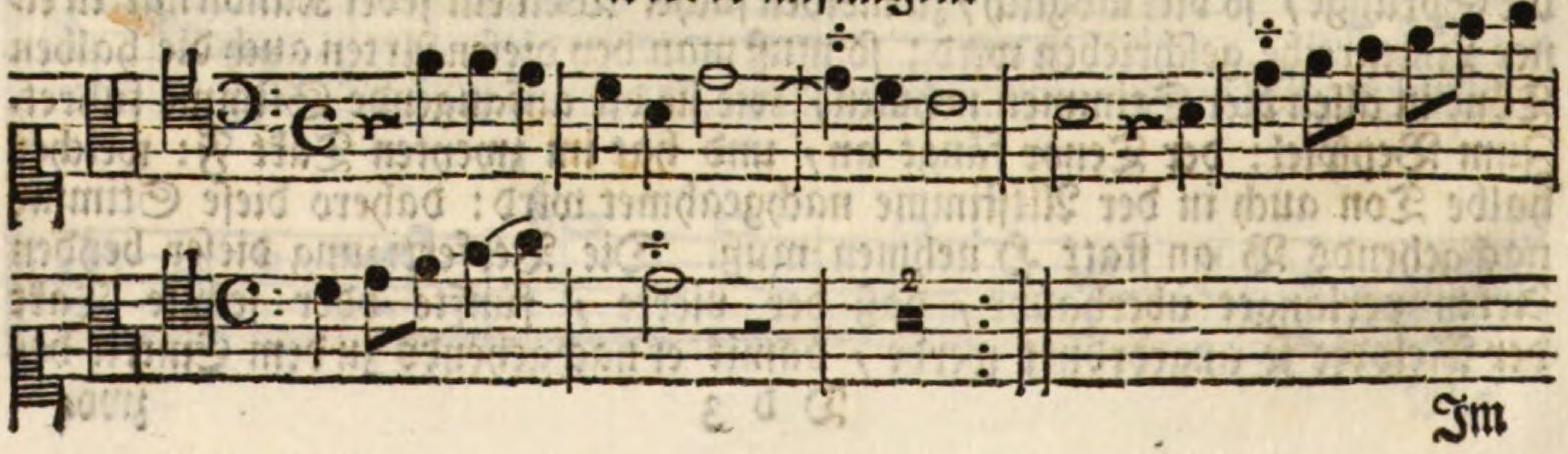
Man ſieht, daß im erſten Beyſpiel der fünfte Takt, eine Quinte tiefer verſetzet, (ſo wie der Alt und Baß eintreten) diejenige Harmonie enthält, die der Sopran benöthiget iſt, damit er nachgehends die Wiederholung auch um einen Ton tiefer anſtellen könne. Das zweyte Beyſpiel beweiſt: daß der vierte Takt, eine Quinte tiefer verſetzet, geſchickt iſt, damit die zuerſt wiederholende Stimme einen Ton höher wieder eintreten könne. Vorhergehende Erinnerungen ſind auch hier zu empfehlen.

Nun wollen wir zum Beſchluß dieſer Abhandlung noch zwey vierſtimmige Kanons anführen, die nach der Art des bereits erklärten Kanons, mit dem Beynamen Klimax, gemacht ſind. Der erſte beſteht darinn: daß zwo Stimmen einen Ton höher gehen, wenn die Wiederholung geſchiehet: der Alt und Tenor ſingen aber hier nicht die Noten nach ihrem Schlüſſel, ſondern beyde müſſen ſie transponiren: der Alt um einen Ton höher, und der Tenor um einen Ton tiefer. An ihrem Ende wiederholen ſie die Melodie, wie die beyden Oberſtimmen, gleichfalls um einen Ton höher: und ſo geht es fort, ſo oft die Wiederholung geſchiehet. Beym zweyten Kanon hingegen, wird die Wiederholung um einen Ton tiefer angeſtellet. Zu Erſparung des Raums wollen wir ſie nur nach ihrer Schreibart in einer Stimme anzeigen.

Noch ein Kanon mit dem Beynamen Klimax, in welchem zwo Stimmen am Ende einen Ton höher den Anfang wiederholen.



Ein andrer, worinn zwo Stimmen am Ende einen Ton tiefer wieder anfangen.



Jm

Im erſten und andern Beyſpiel treten die Stimmen auf einerley Weiſe ein. Der Tenor folget dem Sopran nach Pauſirung zweener Täkte in der Oktave nach. Der Alt hat vier Täkte zu pauſiren: der Baß dagegen ſechſe. Im erſten Beyſpiel trit der Alt eine Quarte tiefer: und im andern eine Quinte tiefer ein. Dieſe Art von Kanons hat mit den vorhergehenden Beyſpielen viele Aehnlichkeit. Wer im Duodezkontrepunkt wohl erfahren iſt, der möchte dieſe ſeltſame Art dennoch leicht nachmachen können. Die zur Verfertigung gehörige Regeln ſind mit vorhergehenden einerley.

Wir haben nunmehr die meiſten Kanons abgehandelt, und ihre Verfertigung gelehret. Wir hoffen, ein jeder Liebhaber, der Genie und Geduld hat, wird ſie gar bald nachmachen können. Die hierinn vorkommende Kanons gründen ſich, wie alle in dieſer Abhandlung der Kompoſition ſtehende Beyſpiele, mehr auf die Anweiſung und deutliche Erklärung dieſer Wiſſenſchaft, als auf die gute Melodie. Sollte ein Liebhaber auch im Anfange nur dieſe hier aufgezeichneten Kanons variiren, und ſie alſo nach ihren eignen Akkorden wieder hinſchreiben; ſo würde er doch dieſes dabey ſich merken, daß er die Eintrite einer jeden Stimme: die Abwechslung der wenigen Akkorde, und die Art der Melodie wiſſe. Hierauf kömmt doch alles an. Man ſiehet, daß die Variation der Grund der Melodie, ſo wie die Harmonie der Grund von jener iſt: und findet, daß man auch durch Erlernung der Kanons vielen Nutzen ziehen könne. Wir haben die beyden Abhandlungen von der Variation und den Kanons, mit Wohlbedacht nacheinander vorgenommen, weil das eine aus dem andern fließet, und die nachfolgende Erklärung der Fugen und Doppelkontrepunkten ꝛc. ganz ihren Grund daher ziehet. Die meiſten Fugen ſind noch leichter als die Kanons zu machen, weil ſie mehr Freyheit enthalten, dabey auch die Melodie ſich weiter ausbreiten kann.

Zehntes Hauptſtück.

Von der einfachen Fuge.

Die Abhandlung von der Nachahmung iſt diejenige, die den Grund zur Verfertigung der Fugen hergiebt. Wie wir in den vorhergehenden Blättern geſagt haben: daß **die Variation der Grund der Melodie ſey, und: daß ſie daraus entſpringe**: alſo können wir hier ſagen: wenn ein melodiſches Glied erfunden iſt; ſo lehret die Nachahmungskunſt, wie dieſes

wiederholt werden könne. Wenn nun eine ſolche Wiederholung nach gewiſſen Regeln angeſtellet, fortgeführet, und bis ans Ende eines Stücks ausgeführet wird; ſo wird dieſes Stück eine Fuge genennet.

Die Haupteigenſchaft einer Fuge ſoll darinn beſtehen: daß das **Anfangsthema ſingend und aufgemuntert ſey: daß die Nebenglieder mit dem Hauptglied, als dem Anfangsthema, wohl aneinander hängen,** damit es ſcheine, als wenn es nur eine Stimme wäre, die vom Anfange bis ans Ende gienge. Sogar, wenn auch ſchon die Oberſtimme zuweilen pauſiret, muß der Geſang doch ſo angeordnet ſeyn, damit das in der Tiefe ſtehende Hauptthema einen Zuſammenhang mit der eben aufgehörten Oberſtimme habe: und ſo auch dieſe, wenn ſie wieder einfällt. Wie nun dieſes erhalten werde, das wollen wir in der Abhandlung von der muſikaliſchen Schreibart melden.

Hat eine Fuge dieſe hier geſagte Eigenſchaften: ſo iſt ſie vortrefflich zu nennen, und ſie kann auch überall hin gebraucht werden. Was ſind alle unſre heutige gute Sachen: Sinphonien, Opernarien, Koncerten ꝛc. anders, als ungebundene oder uneigentliche Fugen? was inſonderheit die Nachahmung eines oder zweener Hauptglieder heißt. Freylich erfodert eine ordentliche Fuge eine weit größere Einſchränkung; indeſſen ſoll ſie doch auch heutiges Tages mit größerer Freyheit ausgeführet werden, da wir den Mangel an Melodie nicht haben. Wir wollen trachten hiervon einige Anweiſung zu geben.

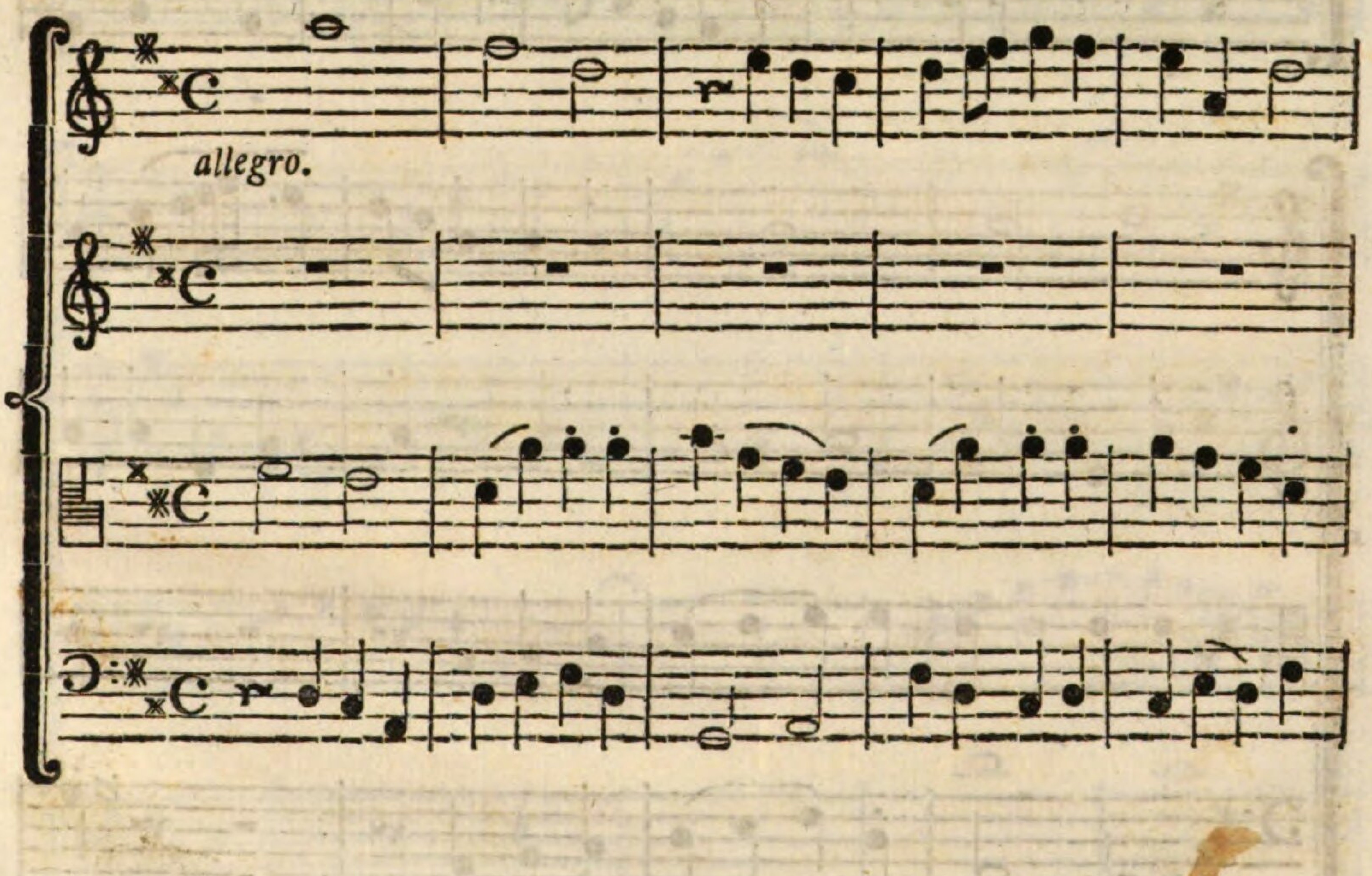
Das Anfangsthema einer Fuge wird nach einer beliebigen Länge verfertigt. Sollen wir unſre Gedanken von dem Maaßſtabe ſagen; ſo ziehen wir den mittlern Weg der Kürze und großen Länge vor. In der Kürze von etlichen Noten kann keine gute Melodie erzeuget werden: auch die gar zu öftere Wiederholung kann keine angenehme Wirkung machen. Die Länge verlieret die Deutlichkeit, wenn ein zu langes Thema im Baß oder Tenor vorkömmt, und die Oberſtimme läßt eine andere Melodie dagegen hören, weil ſie ſo lange nicht pauſiren darf.

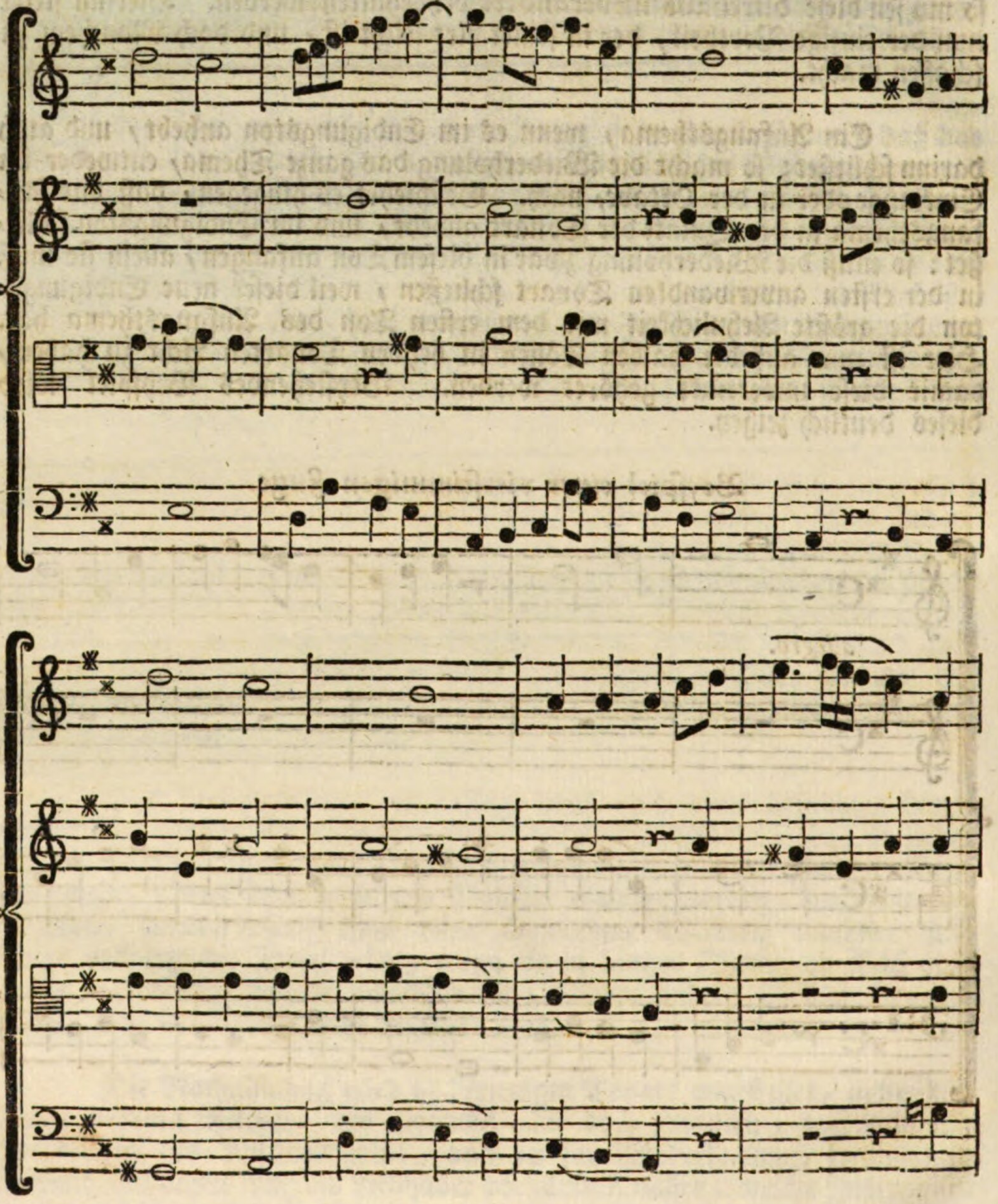
Die Nachahmung wird in derjenigen Tonart angeſtellet, in der das Anfangsthema ſchließet. Es geſchieht aber doch zuweilen, daß nicht alle Intervallen des Anfangsthema, auch in der Wiederholung, vorkommen können; deswegen muß ein Liebhaber vornämlich wiſſen: welche Intervallen in einem ſolchen Falle verändert werden können: dieſes ſind die, in jeder Tonart, liegenden ganzen Töne. Was aber die **halben Töne** anbetrifft:

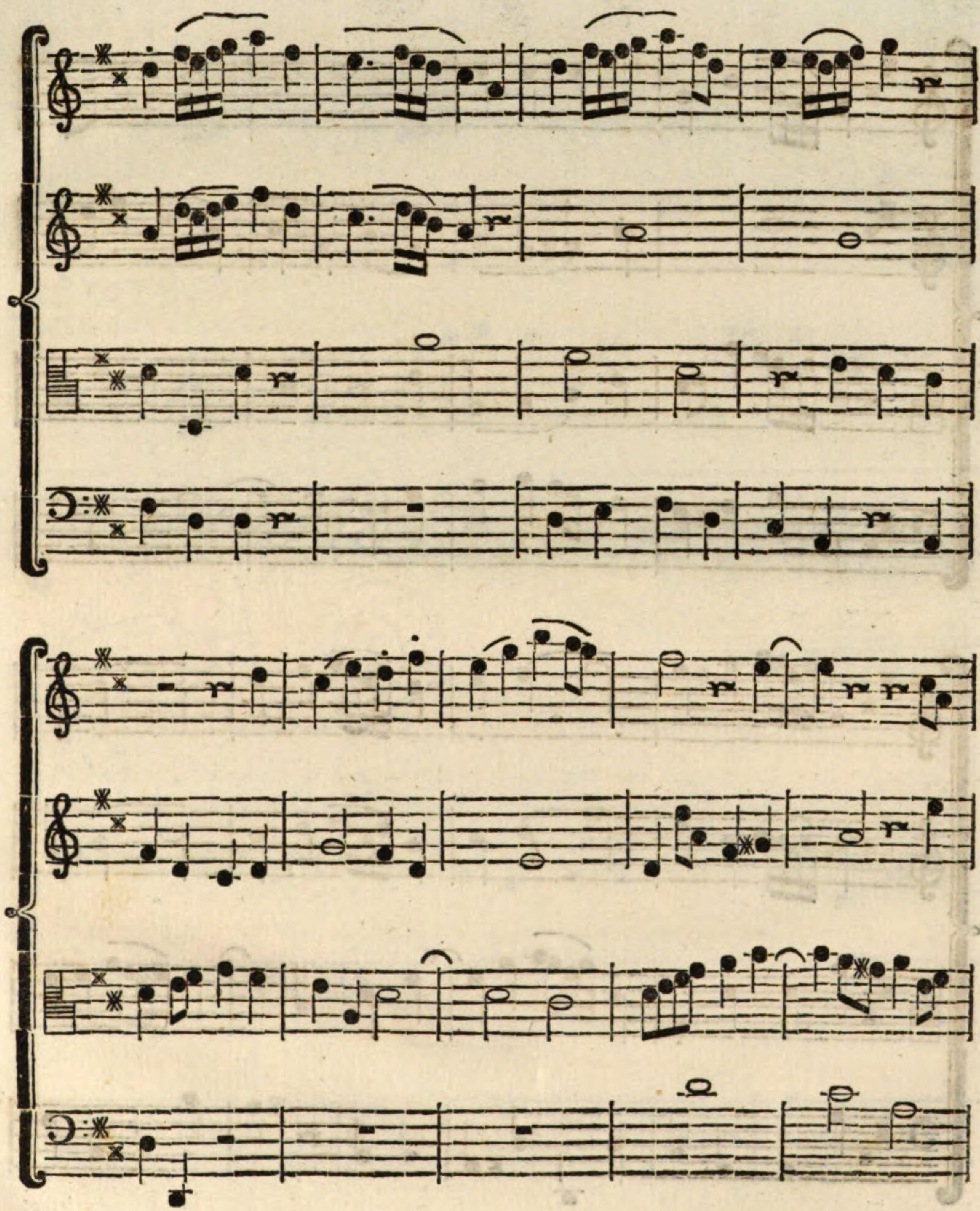
ſo müſſen dieſe durchaus unverändert beybehalten werden. Hierinn ſteckt nun der einzige Vortheil, der in ſeiner Art leicht iſt, und doch Manchem zu ſchaffen macht.

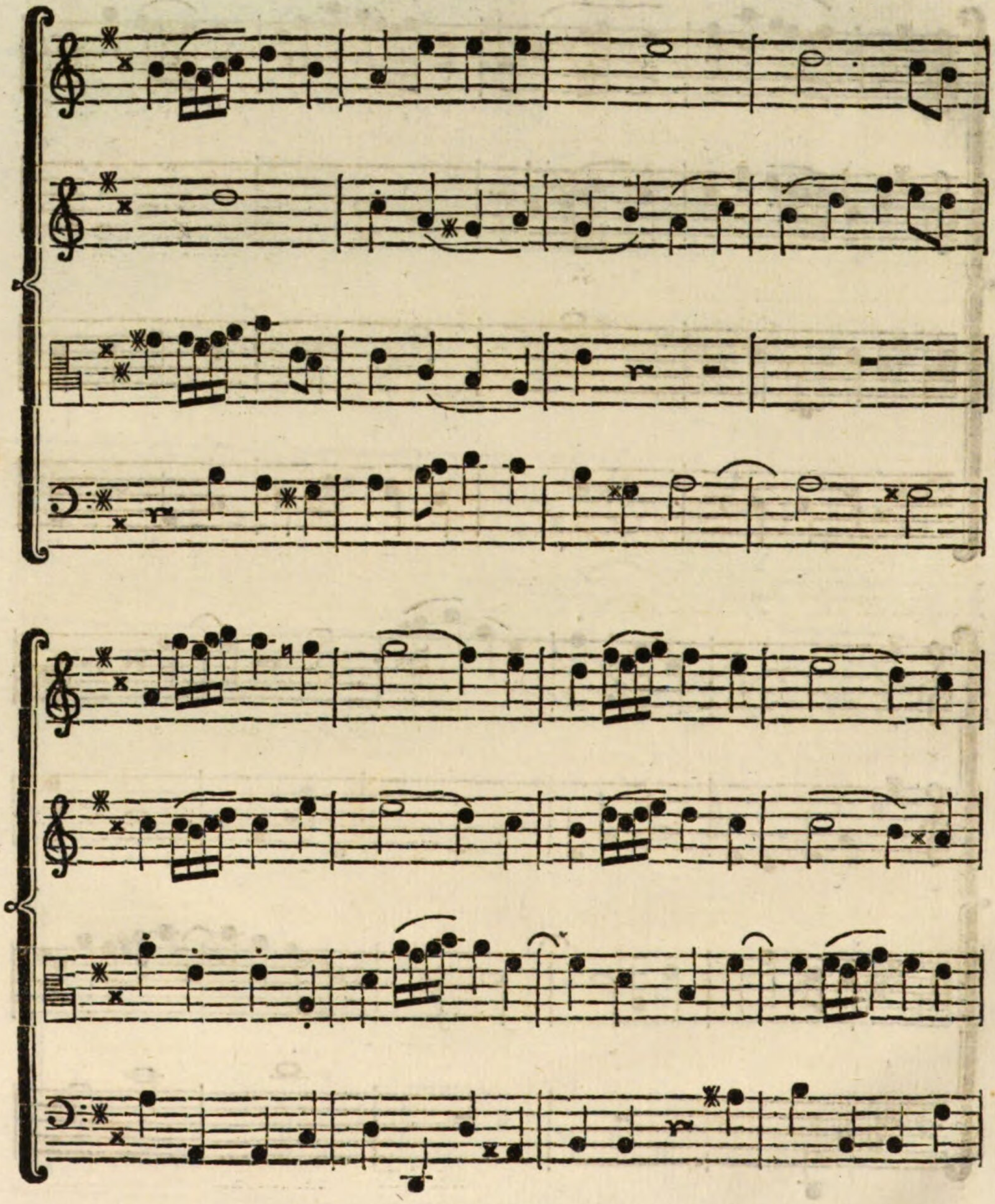
Ein Anfangsthema, wenn es im Endigungston anhebt, und auch darinn ſchließet; ſo macht die Wiederholung das ganze Thema, entweder im Einklange oder in der Oktave, nach. Geſchiehet es hingegen, daß das Anfangsthema in der Quinte der Tonart anhebt, und im Endigungston ſchließet: ſo muß die Wiederholung zwar in dieſem Ton anfangen, allein ſie muß in der erſten anverwandten Tonart ſchließen, weil dieſer neue Endigungston die größte Aehnlichkeit mit dem erſten Ton des Anfangsthema hat. Hier iſt nun auf die halben Tönen in beyden Tonarten Acht zu haben, damit dieſe unverrückt gehöret werden. Beyſtehendes Beyſpiel wird dieſes deutlich zeigen.

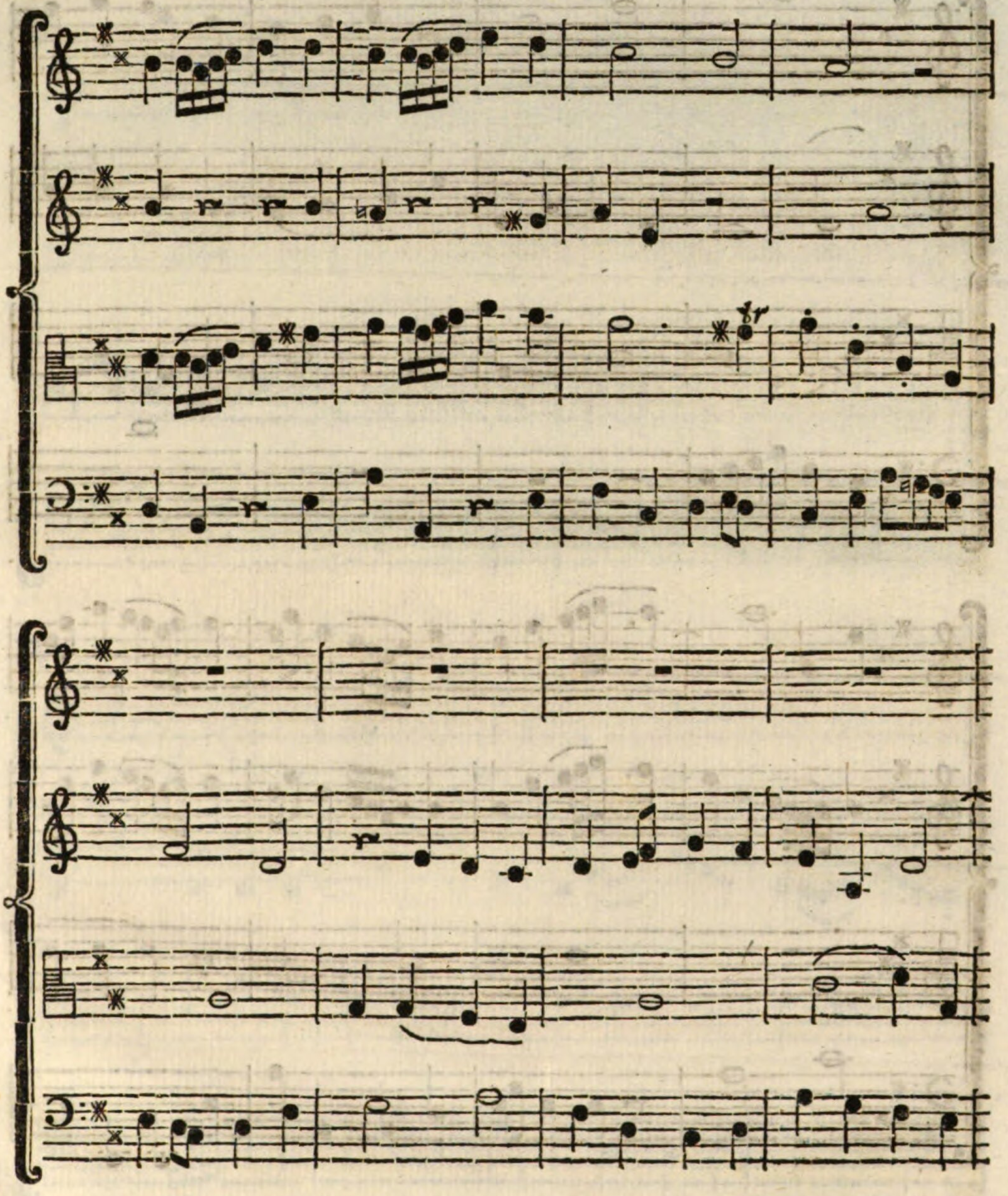
Beyſpiel einer vierſtimmigen Fuge.

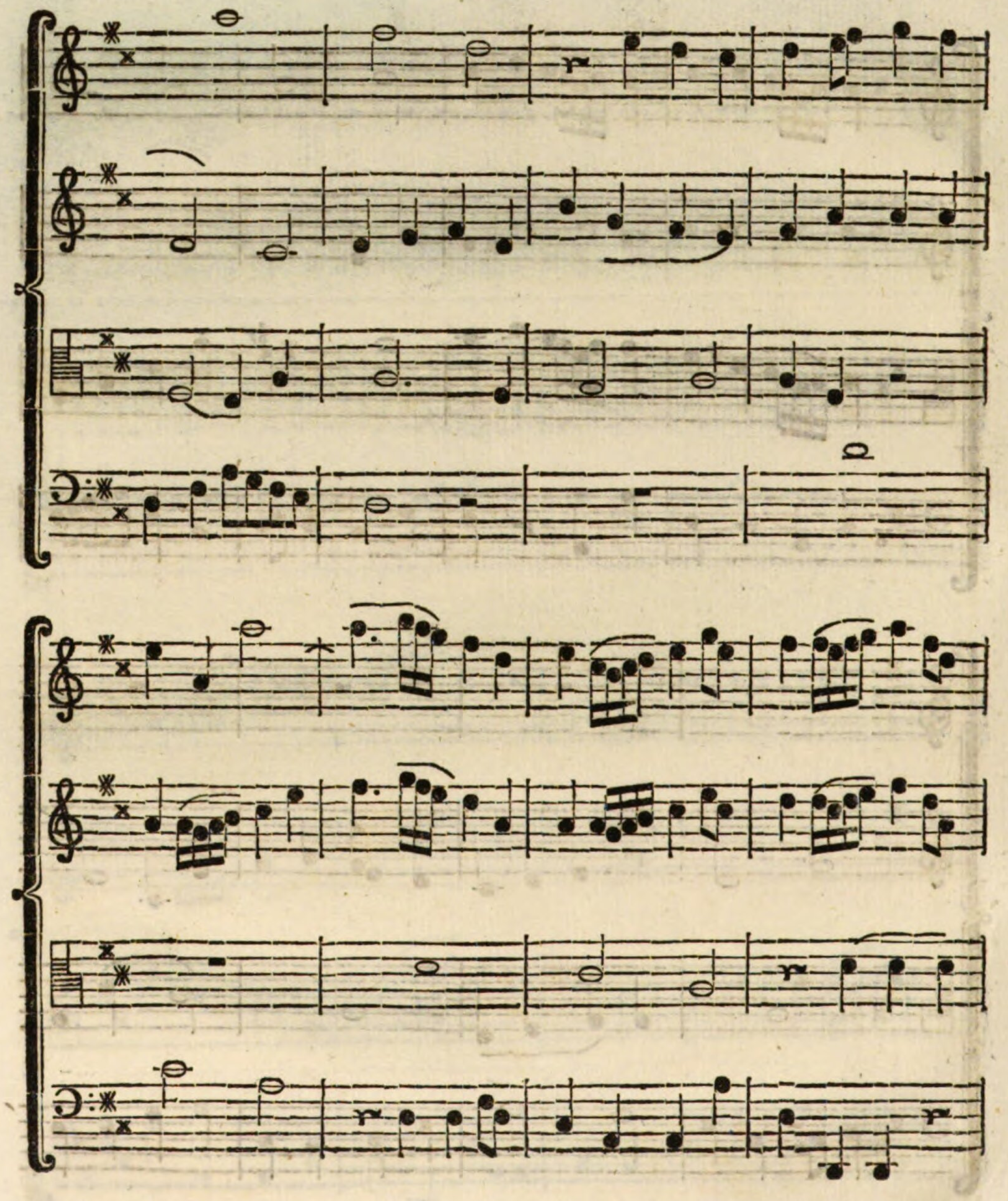


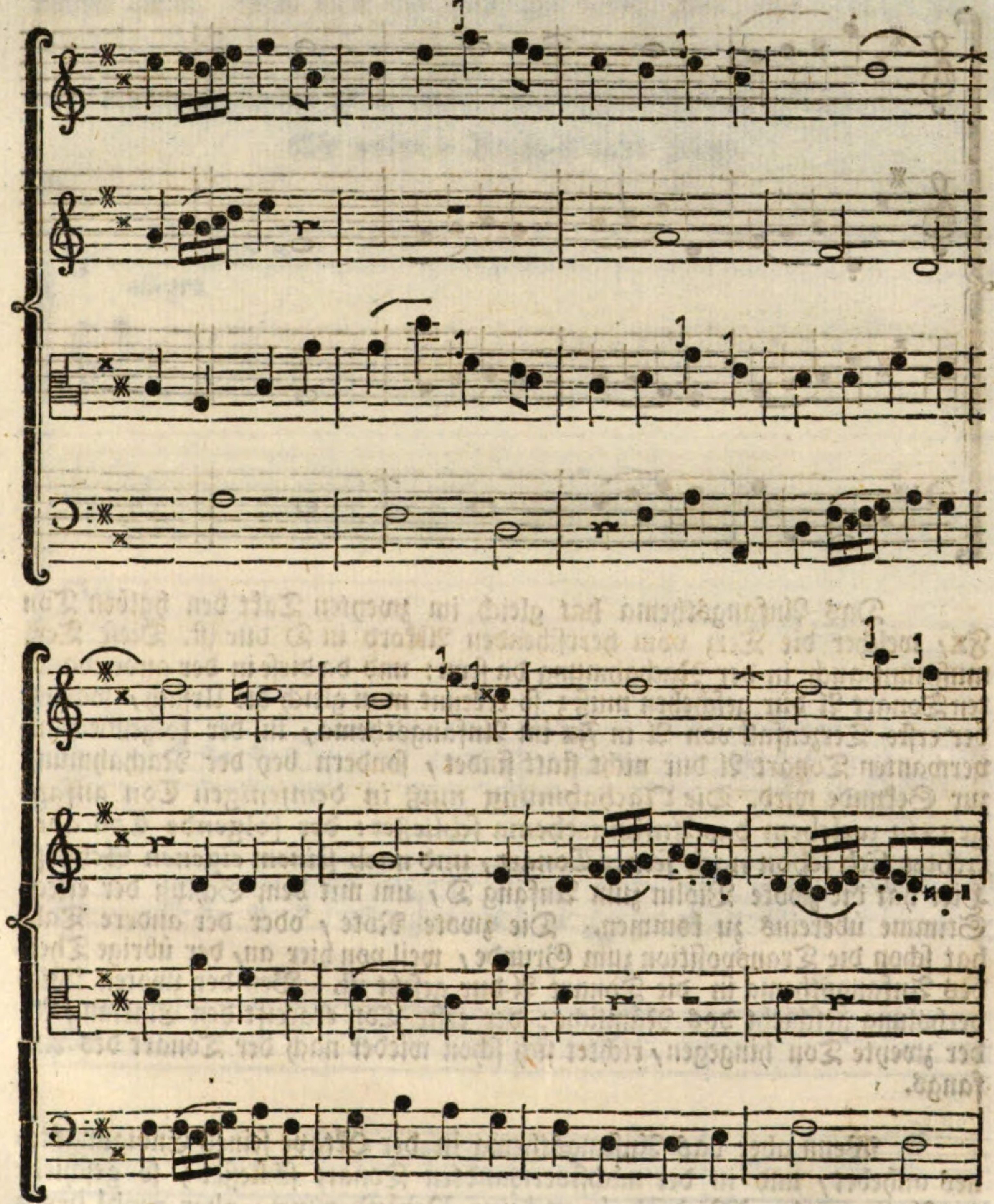


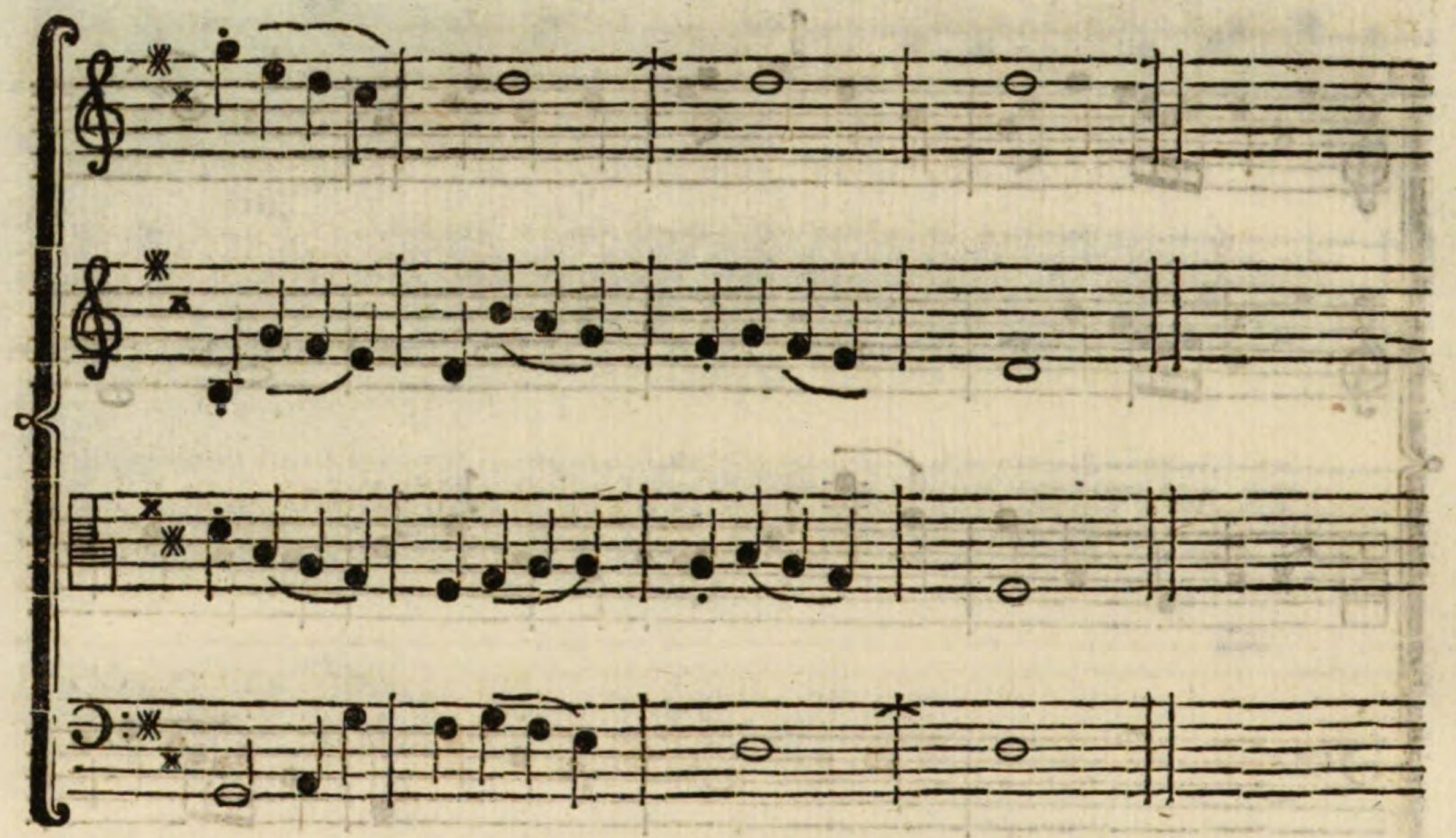












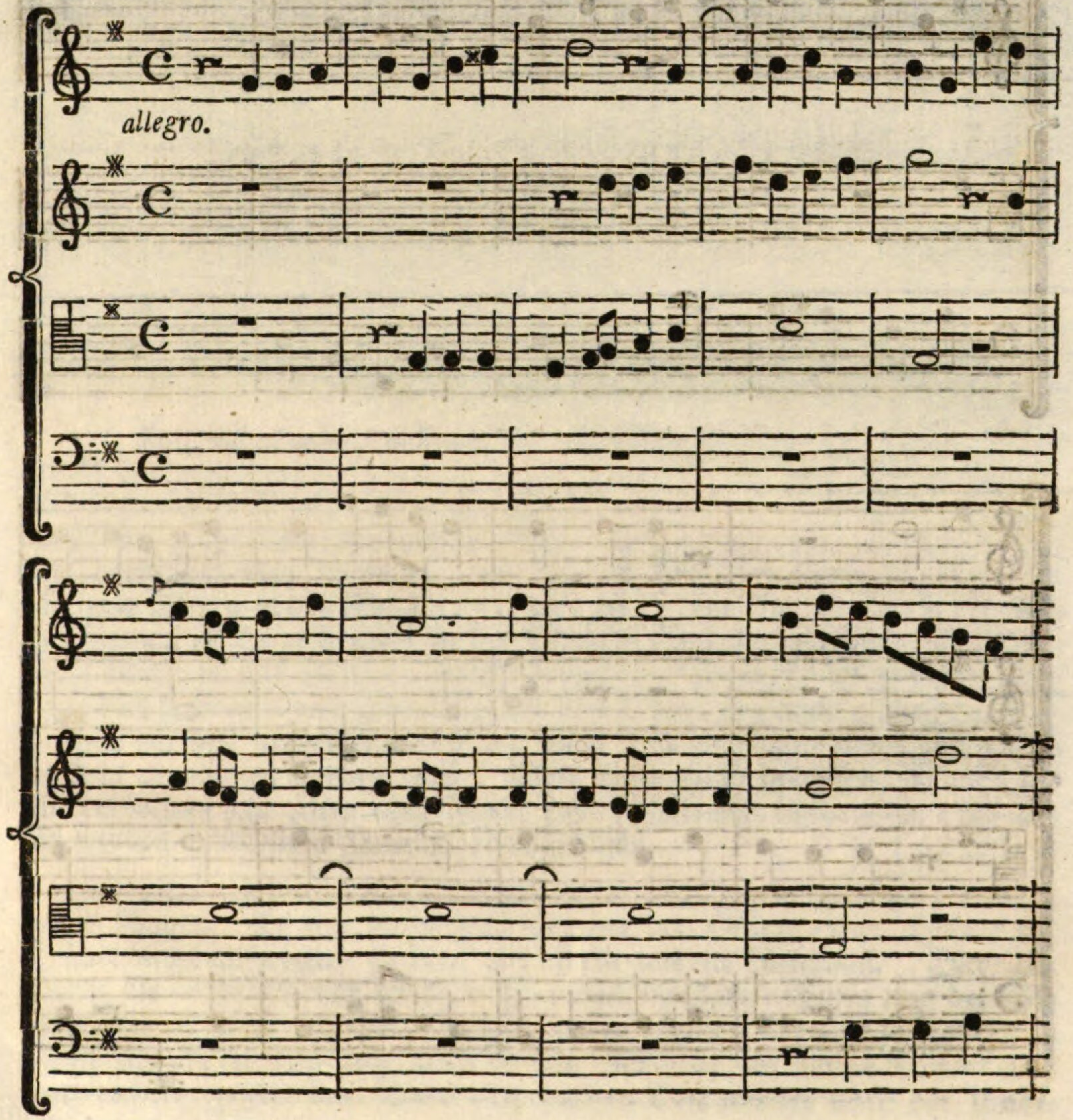
Das Anfangsthema hat gleich im zweyten Takt den halben Ton Fx, welcher die Terz vom herrſchenden Akkord in D dur iſt. Dieſe Terz muß nun auch in der Nachahmung da ſeyn: und da dieſe in der anverwandten Tonart A dur geſchehen muß; ſo erkennt man gleich die Urſach, warum der erſte Terzenfall von A in Fx im Anfangsthema, in der folgenden anverwanten Tonart A dur nicht ſtatt findet, ſondern bey der Nachahmung zur Sekunde wird. **Die Nachahmung muß in demjenigen Ton anfangen, in welchem das Anfangsthema ſchließet: der folgende Ton aber richtet ſich ſchon nach ſeiner Tonart, und nach ſeinem eigenen Schluß.** Hier hat die zwote Violin zum Anfang D, um mit dem Schluß der erſten Stimme übereins zu kommen. Die zwote Note, oder der andere Takt hat ſchon die Transpoſition zum Grunde, weil von hier an, der übrige Theil des Anfangsthema in die Tonart A dur geſetzt iſt. Bey der zwoten Wiederholung geſchieht das Nämliche: der erſte Ton ergreift den Einklang A: der zweyte Ton hingegen, richtet ſich ſchon wieder nach der Tonart des Anfangs.

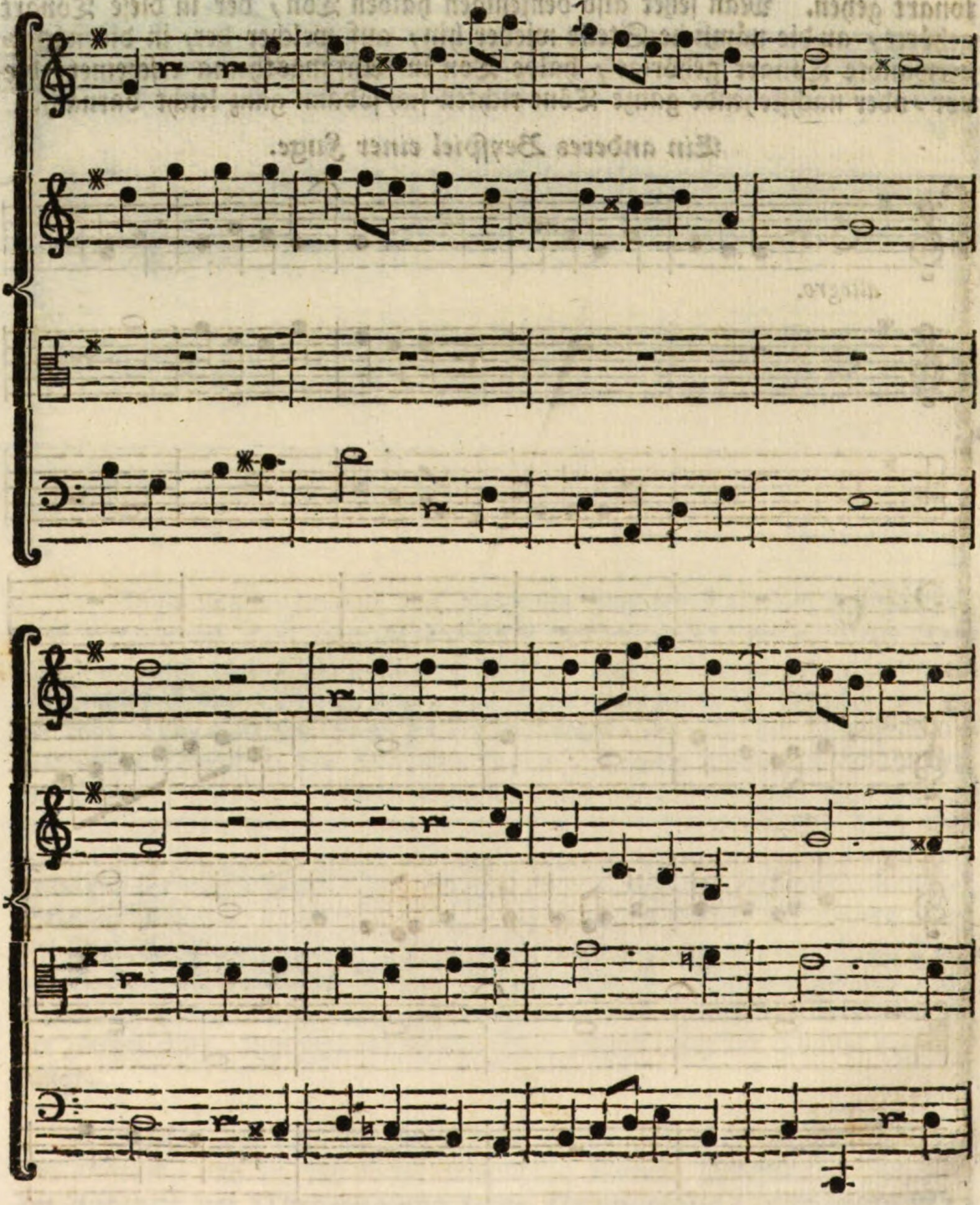
Wenn aber das Anfangsthema in der Oktave ſeines Endigungstones anhebet, und in der nächſtverwandten Tonart ſchließet; ſo geſchieht **im Anfange der Wiederholung keine Veränderung, aber wohl beym Ausgange.** Hier muß dieſe Wiederholung wieder zurück in die Anfangs-

tonart

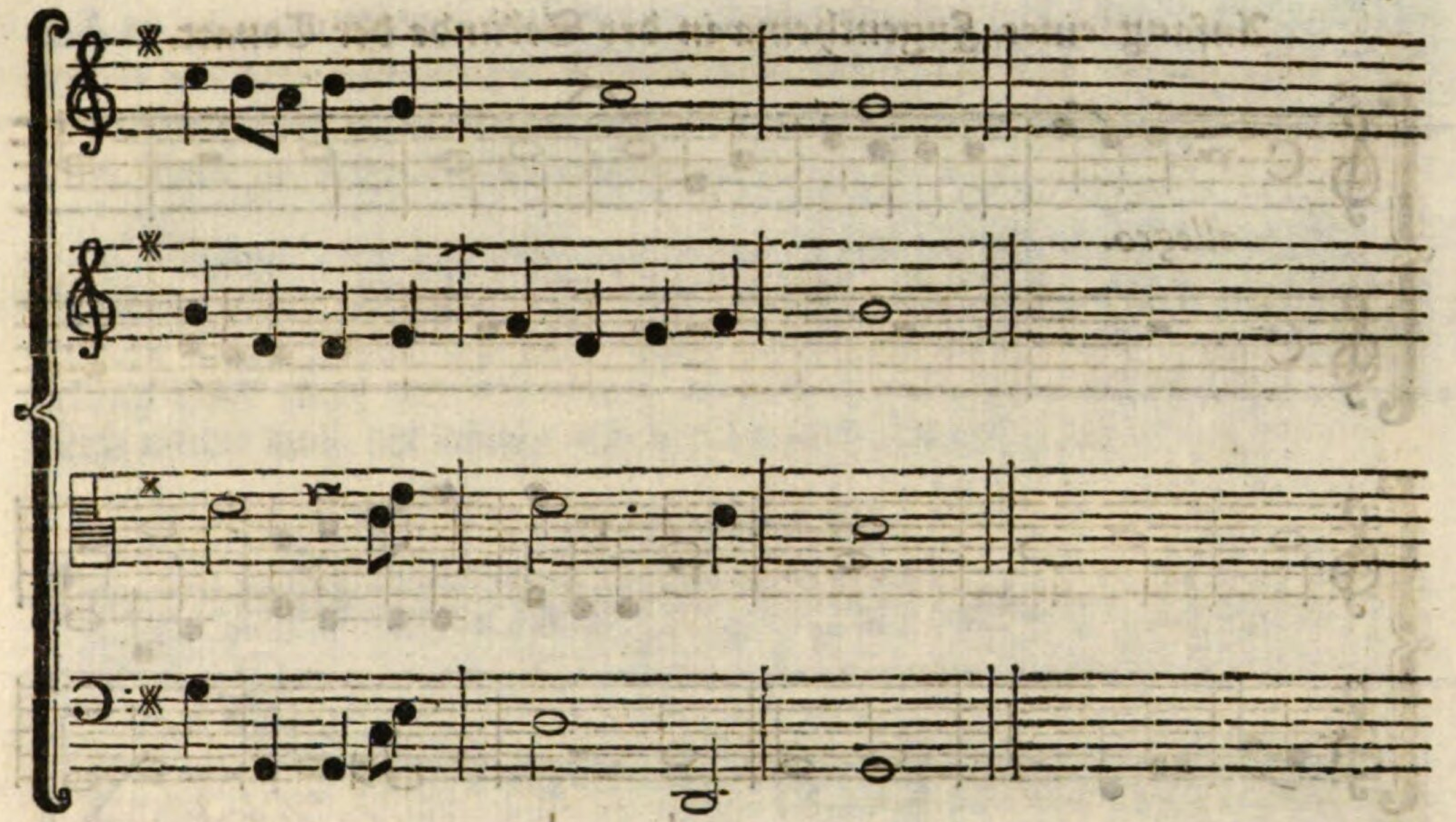
tonart gehen. Man ſetzet alſo denjenigen halben Ton, der in dieſe Tonart gehöret, an die nämliche Stelle wieder hin, auf welcher der, in die nächſt-verwandte Tonart gehörige, halbe Ton im Anfangsthema erſcheinet: die vor- oder nachſtehende ganze Töne richten ſich ſodann ganz leicht darnach.

Ein anderes Beyſpiel einer Fuge.





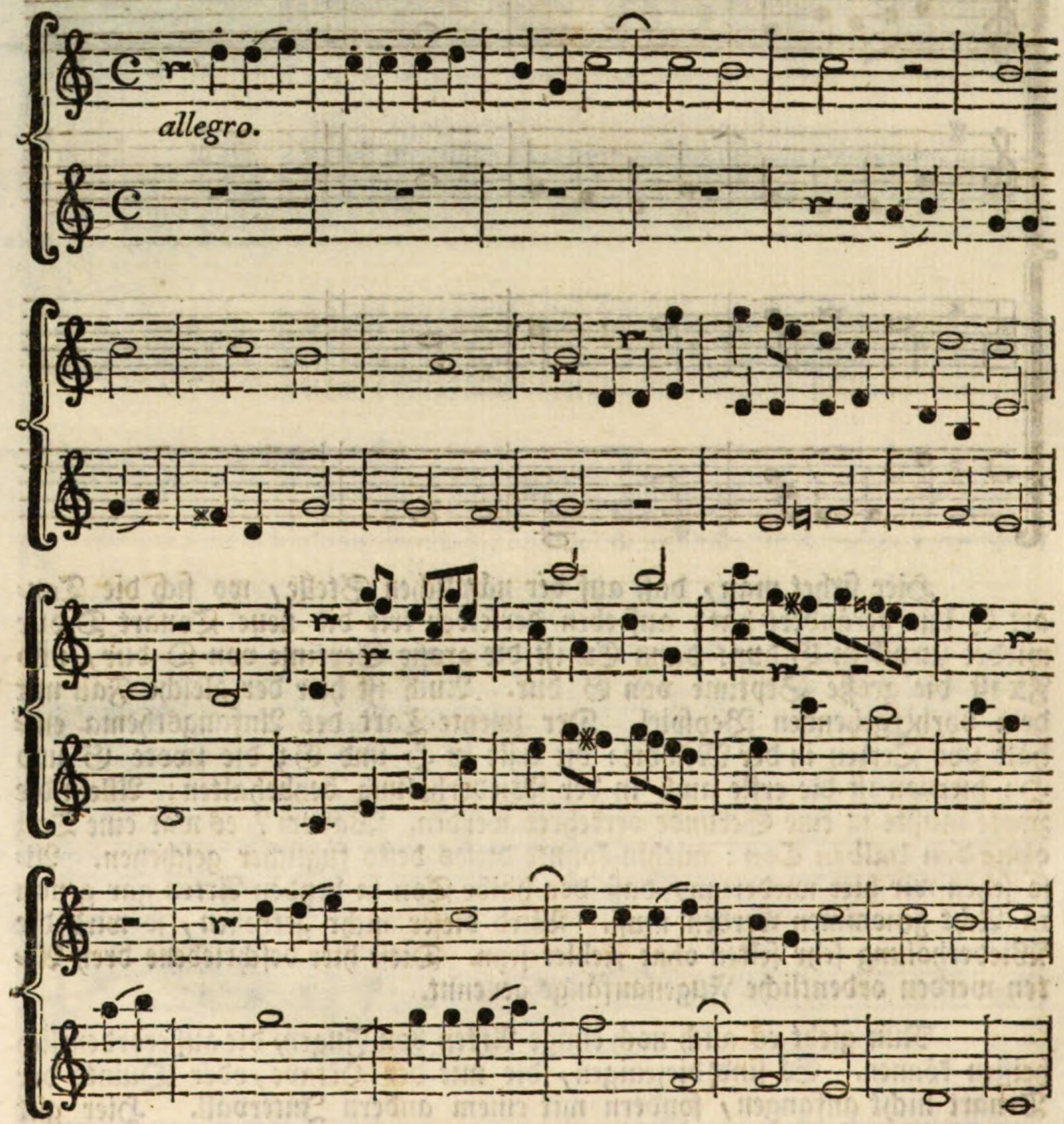
Hier



Hier ſiehet man, daß auf der nämlichen Stelle, wo ſich die Tonart G dur verändert hat; auf eben derſelben trit die neue Tonart D dur wieder zurück in G dur: dann Cx iſt die große Septime von D dur, und Fx iſt die große Septime von G dur. Auch iſt hier der gleiche Fall mit dem vorhergehenden Beyſpiel. Der zweyte Takt des Anfangsthema enthält zwo Terzen in der Melodie: die erſte iſt H und G; die zwote G und H: hiervon iſt die erſte auch in der Wiederholung beybehalten: Allein die zwote mußte in eine Sekunde verkehret werden. Warum? es war eine Terz ohne den halben Ton: mithin konnte dieſes deſto füglicher geſchehen. Alſo ſehen wir hier wiederum, daß der halbe Ton in beyden Arten gar genau in Acht genommen werden muß. Wird dieſer nicht getroffen, ſo wird die Wiederholung ſehr ſelten ohne Fehler ſeyn. Dieſe hier beſchriebene drey Arten werden ordentliche Fugenanfänge genennt.

Nun giebt es auch noch einige Arten von Fugen, die außerordentlich heißen können. Es ſind diejenigen, die mit der Oktave, oder Quinte der Tonart nicht anfangen, ſondern mit einem andern Intervall. Hier gilt wieder die vorhergehende Erklärung: **wenn ein Fugenthema mit der Sekunde der Tonart anhebet, und in ſeiner eigenen Tonart ſchließet; ſo fängt die Wiederholung auch in der Sekunde der neuen Tonart an, und richtet gegen das Ende den halben Ton wieder nach der Endigungstonart ein.**

Anfang eines Fugenthema in der Sekunde der Tonart.



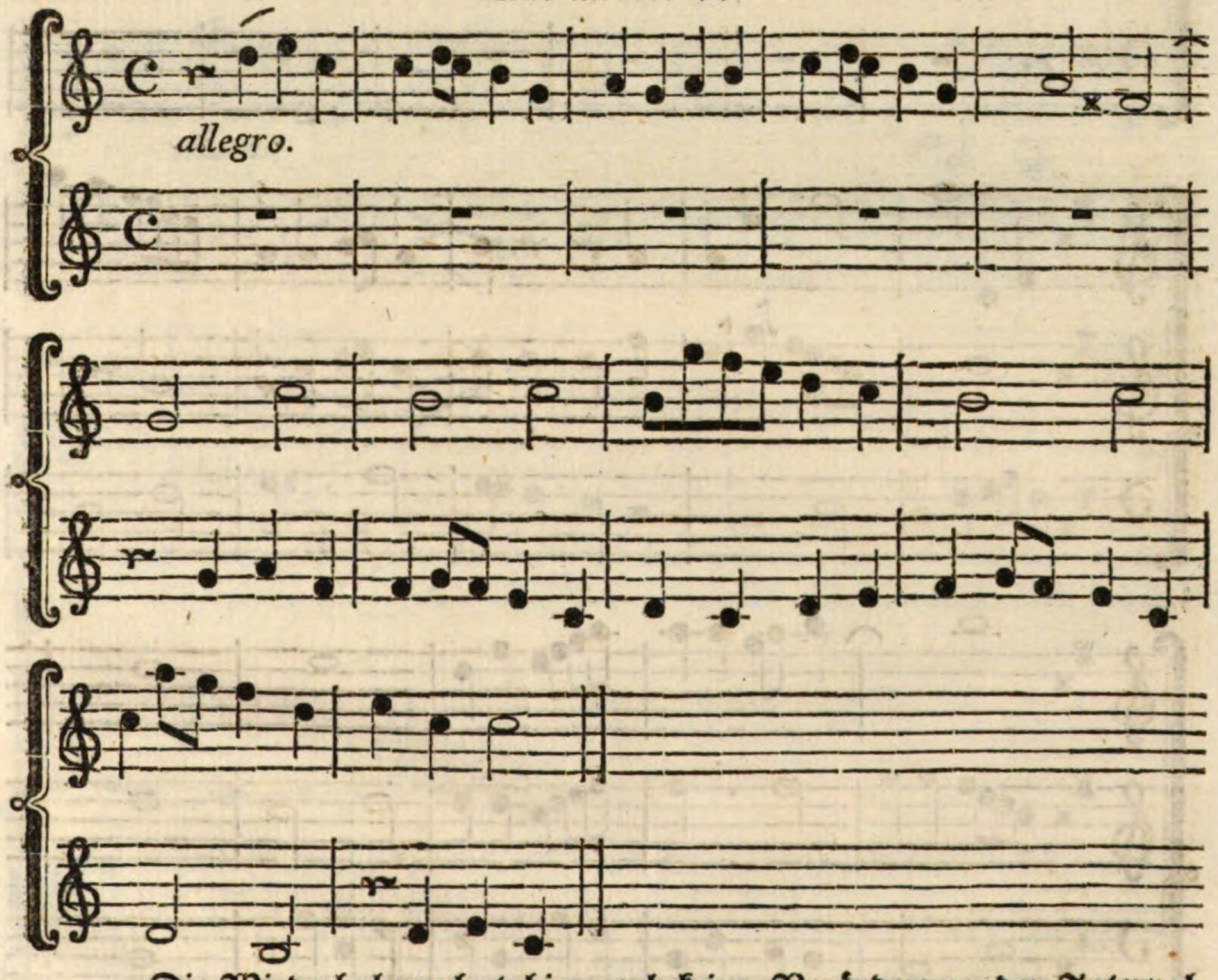
Das Thema nimmt ſeinen Anfang in der Sekunde des Endigungstons. Die Wiederholung wird alſo auch in eben dieſem Intervall der nächſtanverwandten Tonart angeſtellt. Man ſiehet, daß die Wiederholung auch ganz unverändert in der neuen Tonart geſchiehet, weil im Anfange die Pauſe erlaubet, daß zum C nachgehends A genommen werde: zumal dieſer Ton

auch

auch im zweyten Akkord von G dur zu finden, der doch eine zimliche Aehnlichkeit mit dem herrſchenden Akkord in C dur hat. Der Endigungston G im neunten Takt giebt Gelegenheit, daß das Thema in der Anfangstonart aufs Neue gehöret werden könne.

Wenn aber das Anfangsthema in der nächſtanverwandten Tonart ſchließen wollte; ſo müßte doch in der Melodie eine richtige Anzeige derjenigen Tonart ſeyn, worinn die ganze Fuge geſchloſſen werden ſoll. Die Wiederholung wird zwar mit der neuen Tonart angefangen, ſie richtet ſich aber gleich wieder nach der alten, um darinn auch einen Schluß hören zu laſſen.

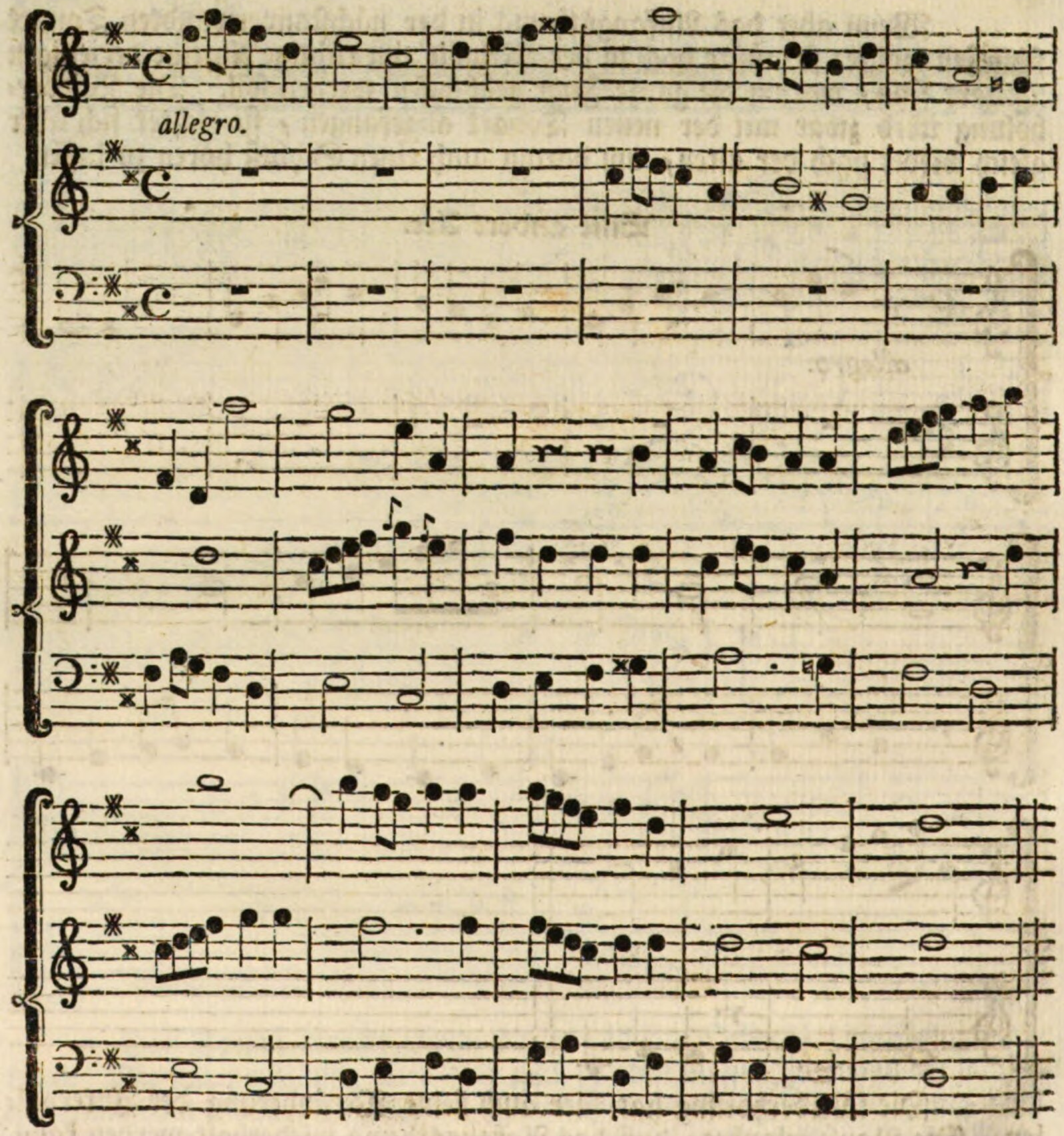
Eine andere Art.



Die Wiederholung hat hier auch keine Veränderung der Intervallen. Die Pauſe erlaubet, daß das Anfangsthema wiederholt werden kann. Wenn ein Fugenthema in der Terz anhebt; ſo geſchiehet dieſes Nämliche auch

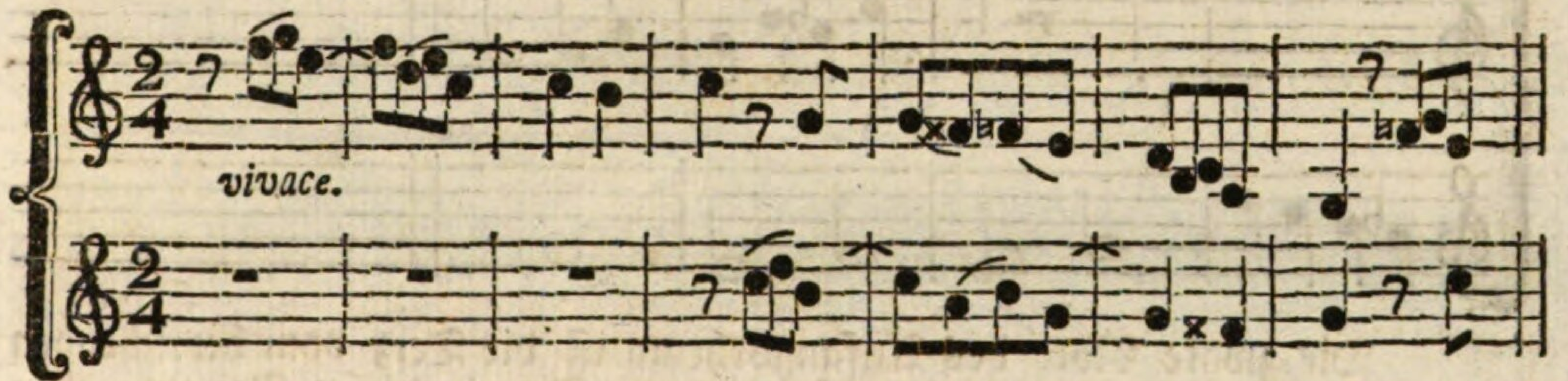
in der neuen Tonart, wenn das Thema darinn geendiget hat. Die Wiederholung muß, gegen das Ende hin, die Intervallen nach dem halben Ton der Anfangstonart einrichten.

Anfang eines Fugenthema in der Terz der Tonart.

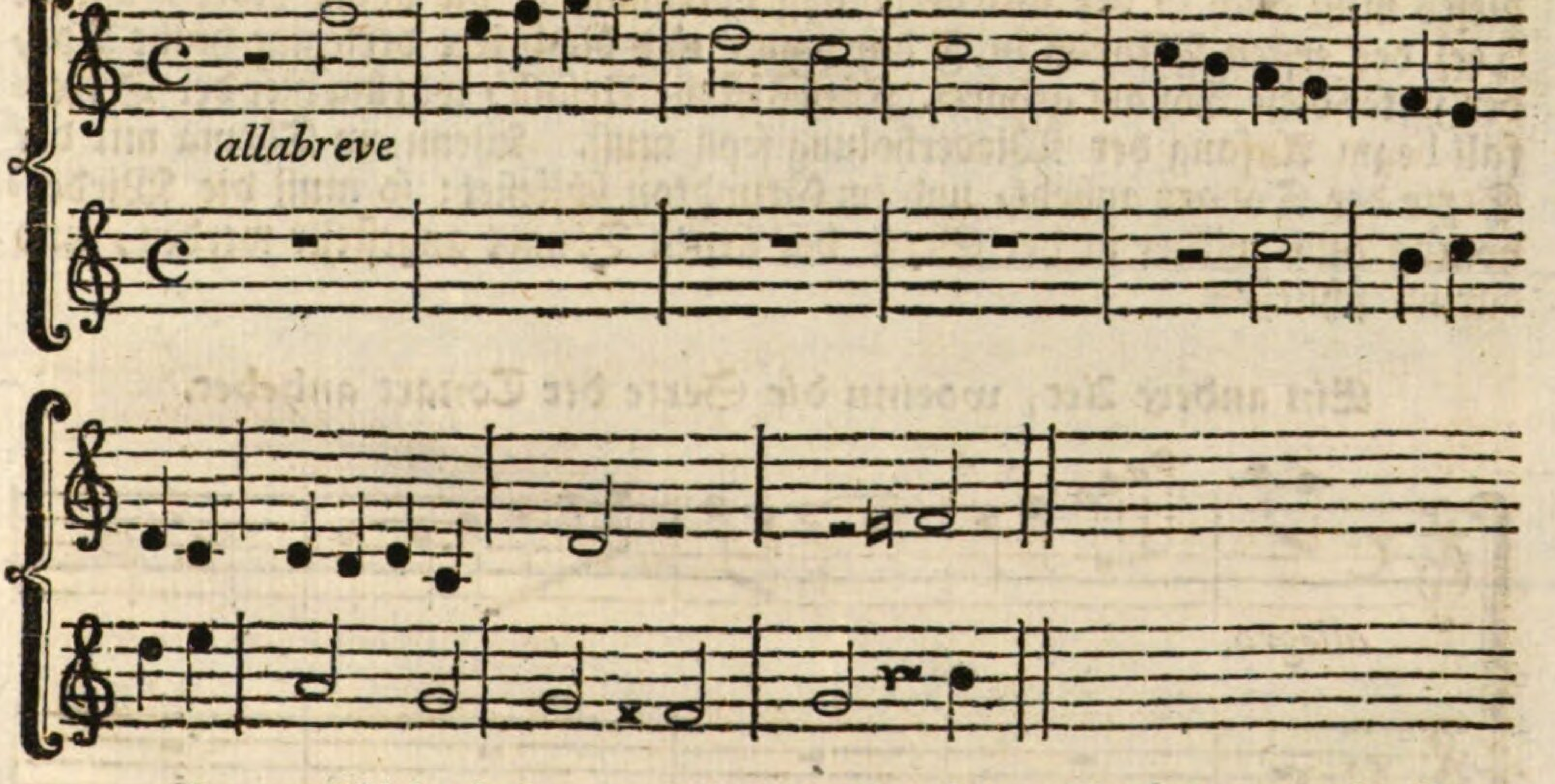


Dieſes Thema reicht nur bis zum Anfange des dritten Takts. Das nachfolgende E richtet ſich ſchon nach der neuen Tonart A dur, und iſt ihre Quinte. Die Wiederholung gehet alſo auch nicht weiter als bis zum erſten A des ſechſten Takts. Das zweyte A wird ſchon für die Quinte der Anfangstonart angeſehen. Und auf ſolche Art muß allezeit ein Anfangsthema betrachtet, und die Wiederholung darnach eingerichtet werden. Eine Sache die vielen geſchickten Komponiſten auf eine andre Art ſchwer vorkömmt, die aber durch eine deutliche Aufklärung ganz leicht wird. Wenn der Fugenſatz in der Quarte anhebt; ſo endigt er gerne im Grundton, und in dieſer geſchieht der Anfang mit der Wiederholung.

Anfang eines Fugenthema in der Quarte der Tonart.

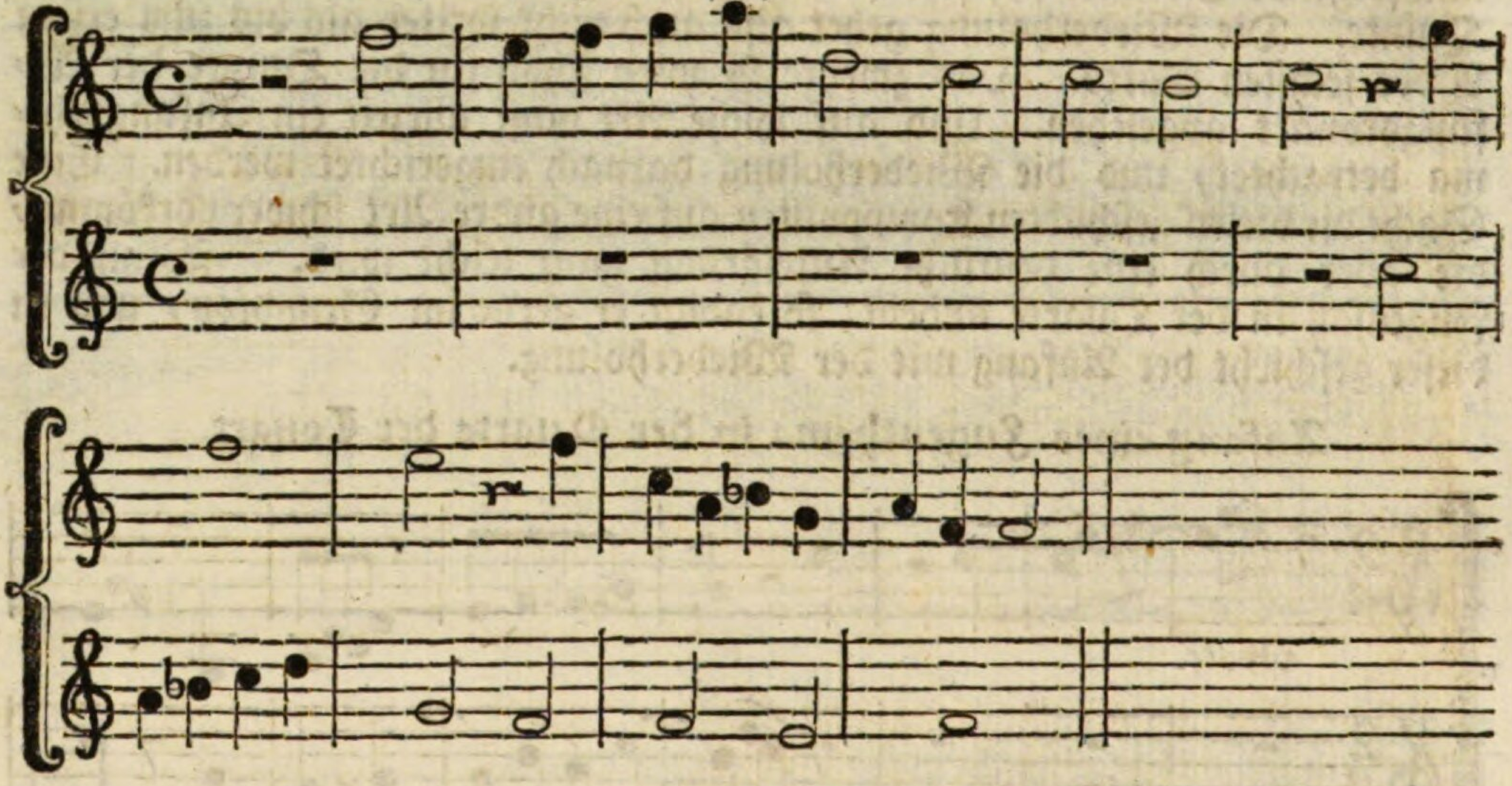


Ein anders.



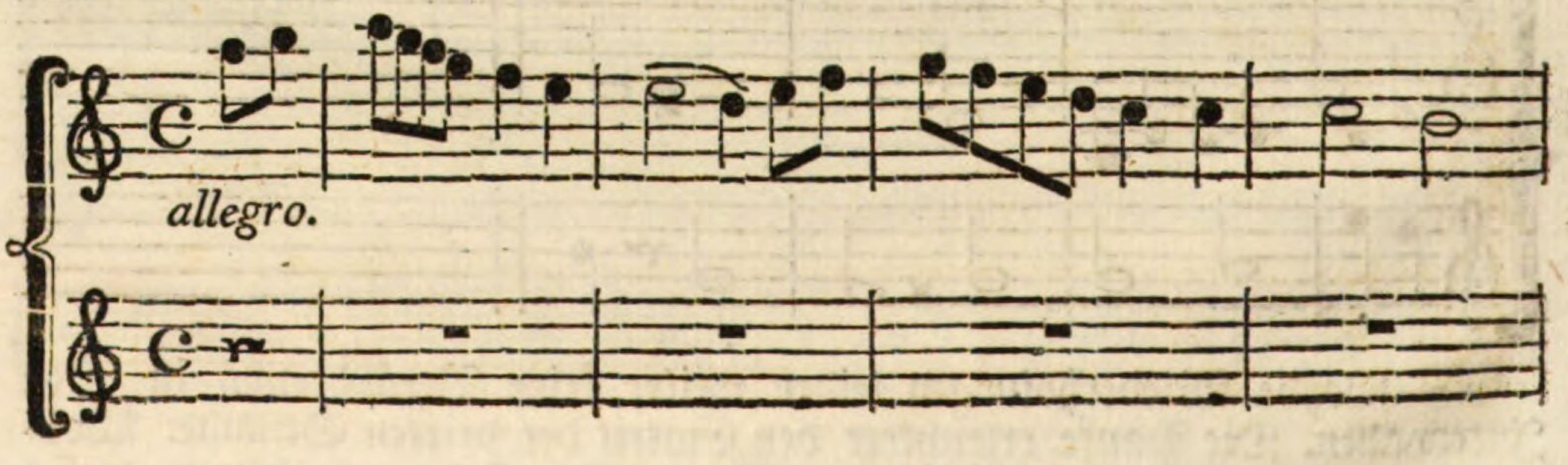
Beyde Wiederholungen leiden weiter keine Veränderung in ihren Intervallen. Die Pauſe erleichtert den Eintrit der dritten Stimme. Wollte man auch die Wiederholung in der Tonart F anſtellen; ſo könnte dieſes füglich geſchehen.

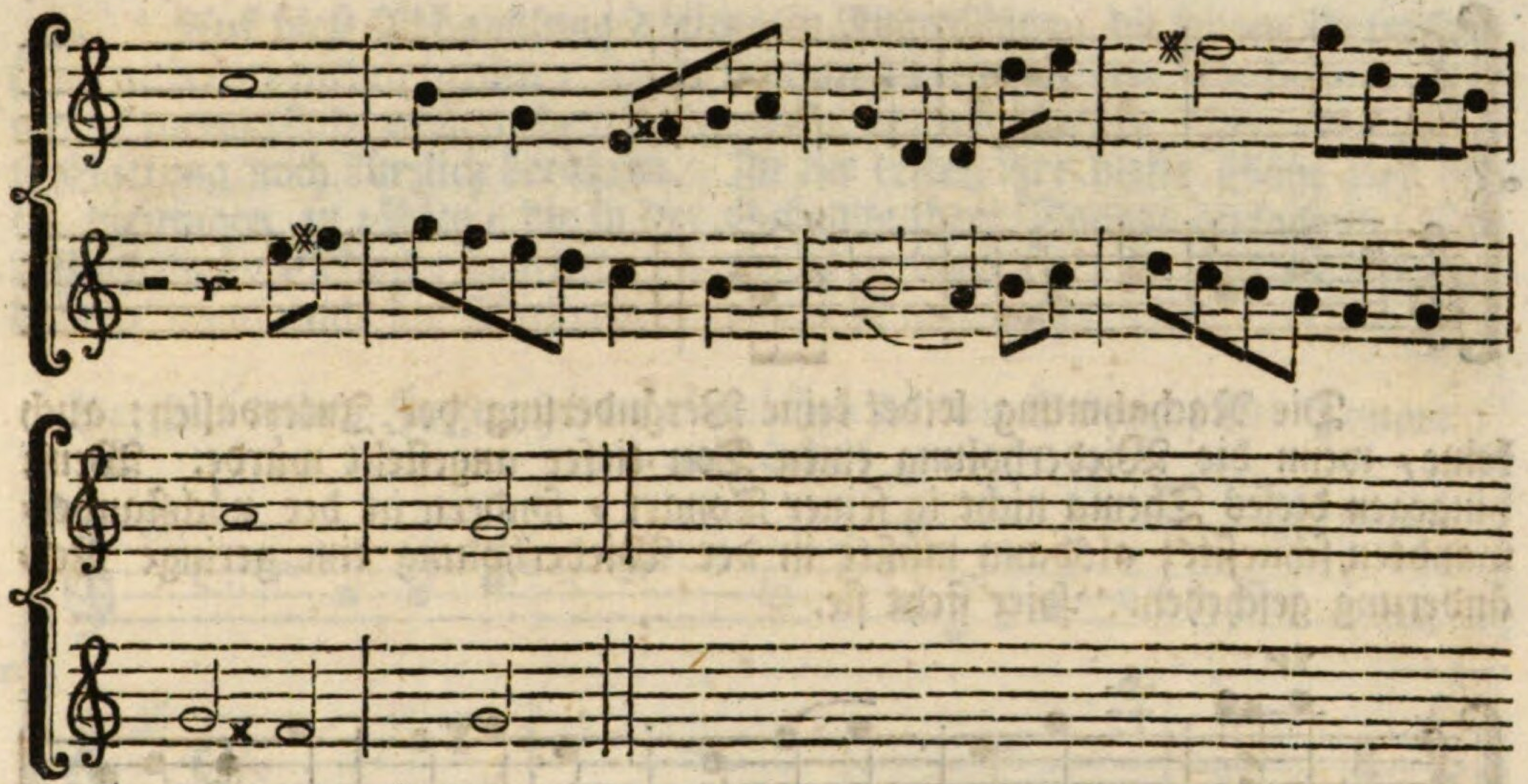
Das vorhergeheude Fugenthema, worinn aber die Wiederholung in F dur ſtehet.



Die zwote Note des Anfangsthema iſt die Terz vom herrſchenden Akkord in C dur, und die dritte iſt der halbe Ton in dieſer Tonart: eben dieſes muß auch in der Wiederholung vorkommen: die zwote Note muß die Terz des erſten Akkords in F dur ſeyn, und die dritte derjenige halbe Ton, der unter dieſe Tonart gehöret. Dieſes iſt die Urſach, warum hier der Terzenfall beym Anfang der Wiederholung ſeyn muß. Wenn ein Thema mit der Sexte der Tonart anhebt, und im Grundton ſchließet; ſo muß die Wiederholung auch wieder in der Sexte der neuen Tonart angeſtellt werden, und darinn ſchließen.

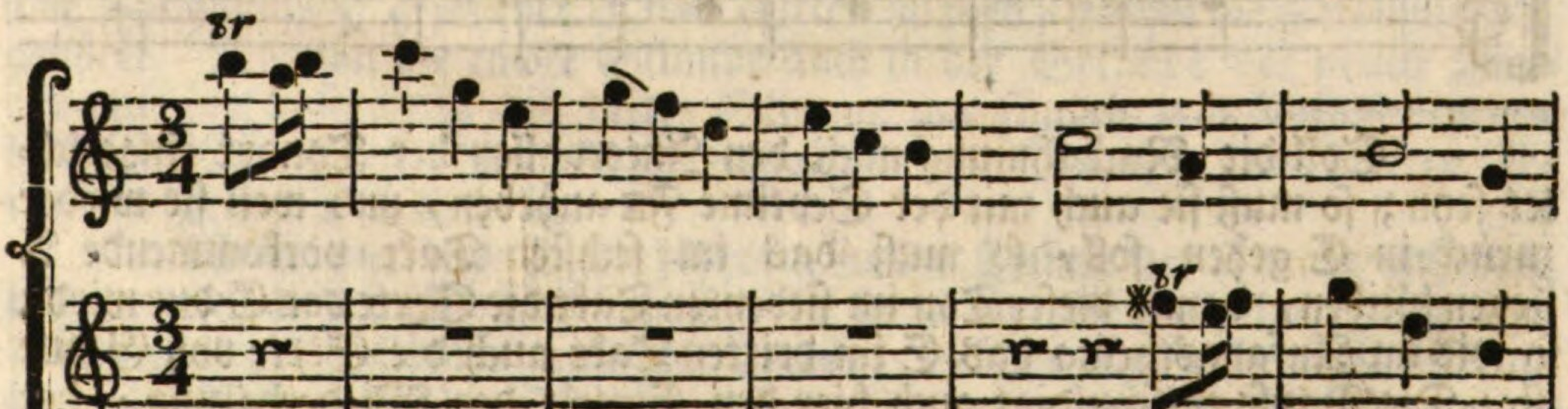
Ein andere Art, worinn die Sexte der Tonart anhebet.

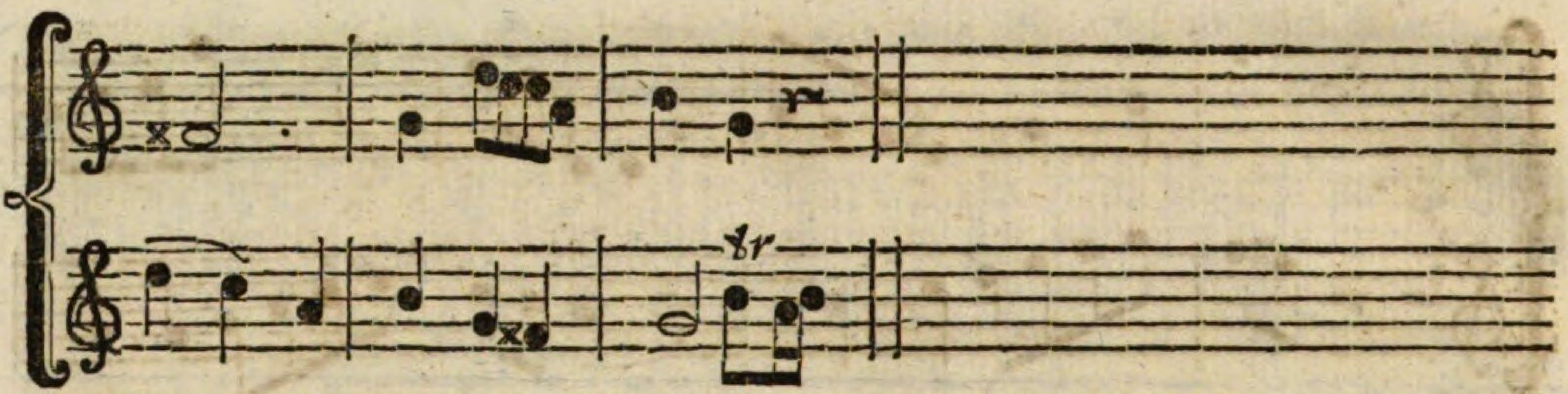




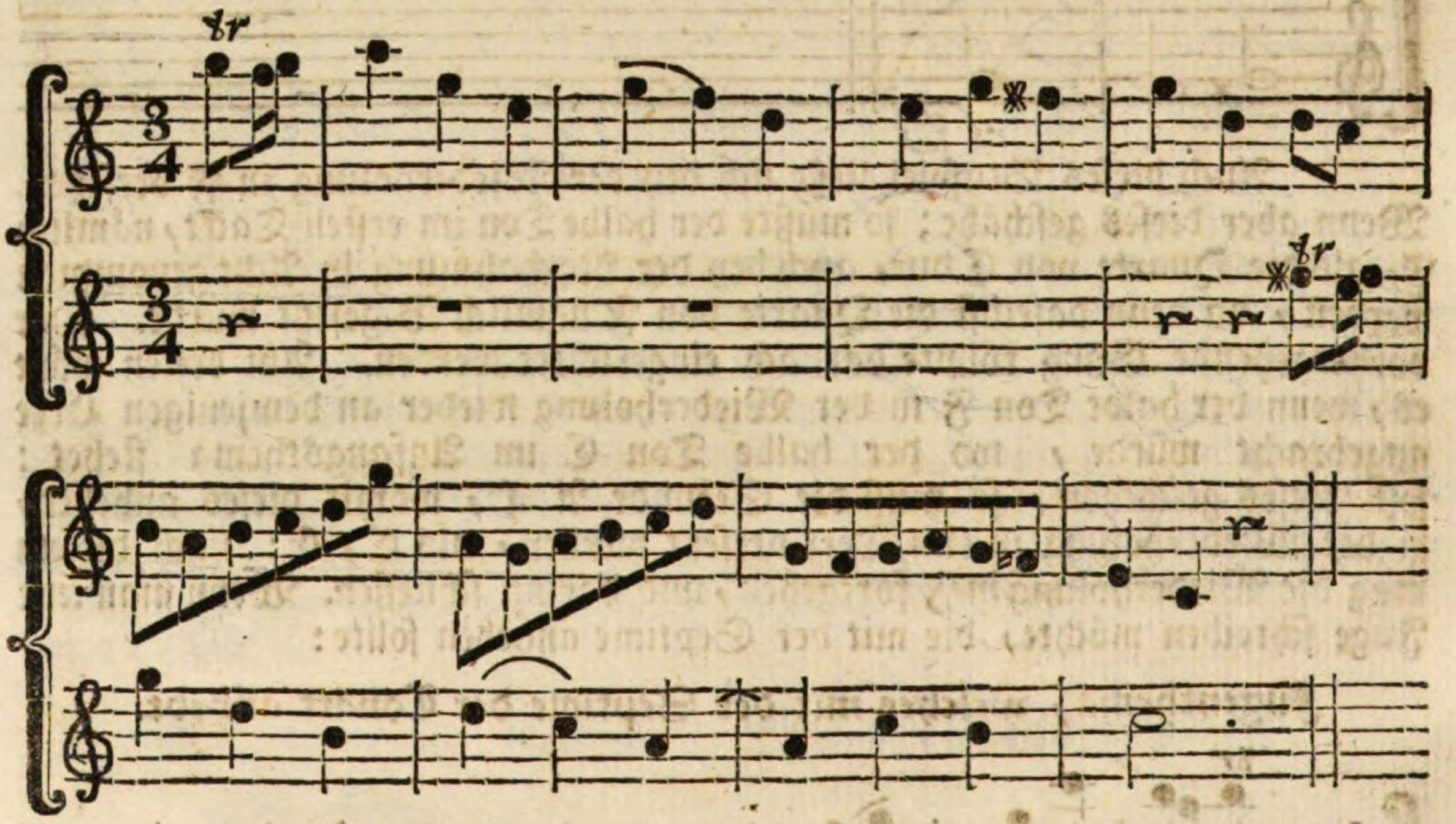
Auch dieſes Beyſpiel ließe ſich bey der Wiederholung in F verſetzen. Wenn aber dieſes geſchähe; ſo müßte der halbe Ton im erſten Tackt, nämlich F, als die Quarte von C dur, auch bey der Nachahmung in Acht genommen werden, da denn daſelbſt die Quarte von F nämlich B geſetzt würde. Der vorhergehende Gang könnte darnach eingerichtet werden. Am beſten wäre es, wenn der halbe Ton F in der Wiederholung wieder an demjenigen Orte angebracht würde, wo der halbe Ton C im Anfangsthema ſtehet: ſoll dieſes geſchehen, ſo muß die Sekunde A H, womit dieſes anhebet, in der Wiederholung in eine Terz verſetzt werden, als C, E: nach dieſem mag die Wiederholung in F fortgehen, und darinn ſchließen. Wenn man eine Fuge ſchreiben möchte, die mit der Septime anheben ſollte:

Fugenthema, welches mit der Septime der Tonart anhebt.





Die Nachahmung leidet keine Veränderung der Intervallen: auch keine, wenn die Wiederholung einen Ton tiefer angeſtellt würde. Wenn hingegen dieſes Thema nicht in ſeiner Tonart, ſondern in der nächſtanverwandten ſchließte; alsdann müßte in der Wiederholung eine geringe Veränderung geſchehen. Hier ſteht ſie.

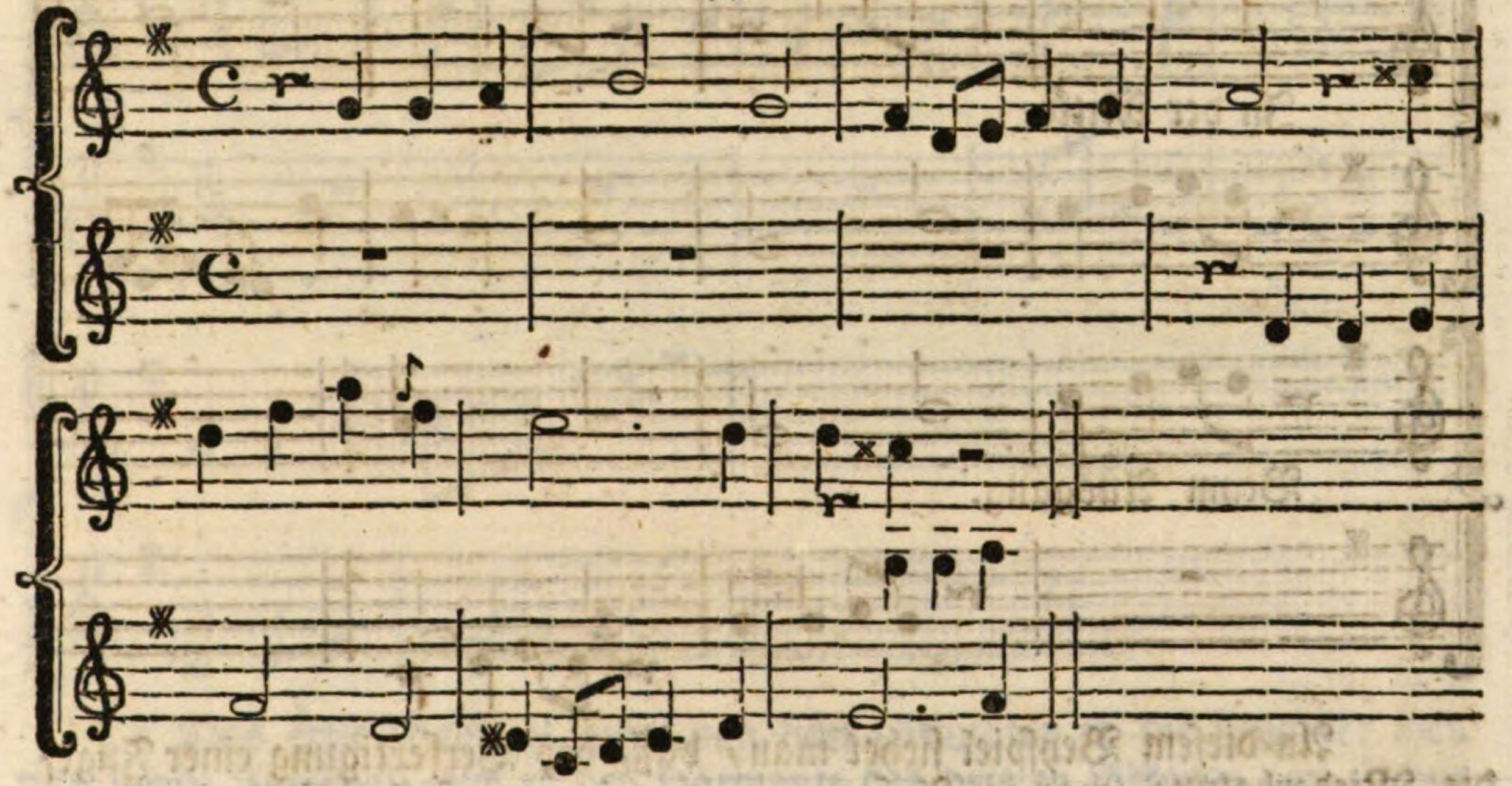


Soll die Nachahmung nach den Intervallen der Tonart eingerichtet ſeyn; ſo muß ſie auch mit der Septime F× anheben, und weil ſie wieder zurück in C gehen ſoll, ſo muß das im ſechſten Takt vorkommende A liegen bleiben, damit dieſer Ton im ſiebenten Takt die Sexte von C dur wird; ſo wie im Anfangsthema das E im dritten Takt auch die Sexte von G dur iſt. Die Pauſe entſchuldigt auch hier den Eintrit der Wiederholung, der an ſich recht iſt, allein der letzte Ton G in der Oberſtimme darf nicht aushalten.

Auf

Auf dieſe Abhandlung derjenigen Fugenſätzen, die wegen ihrem Anfang außerordentlich heißen, folget nun auch diejenige von Fugenſätzen, die wegen ihrem Ende außerordentlich genennt werden können. Wir wollen dieſe Gattung noch kürzlich berühren. Zu der erſten Art dieſer Sätze ſind billig diejenigen zu zählen, die in der Sekunde ihrer Tonart ausgehen. Der Akkord dieſer Sekunde beſtehet, wie leicht zu begreifen, im dritten Akkord, dahero dann auch die Wiederholung darinn angeſtellet wird.

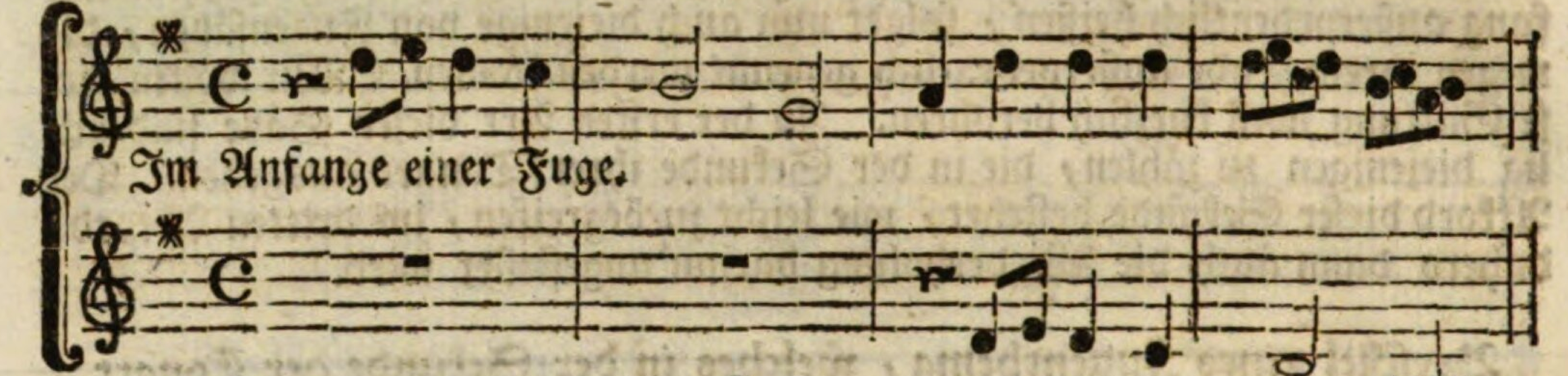
Beyſpiel eines Fugenthema, welches in der Sekunde der Tonart aufhöret.

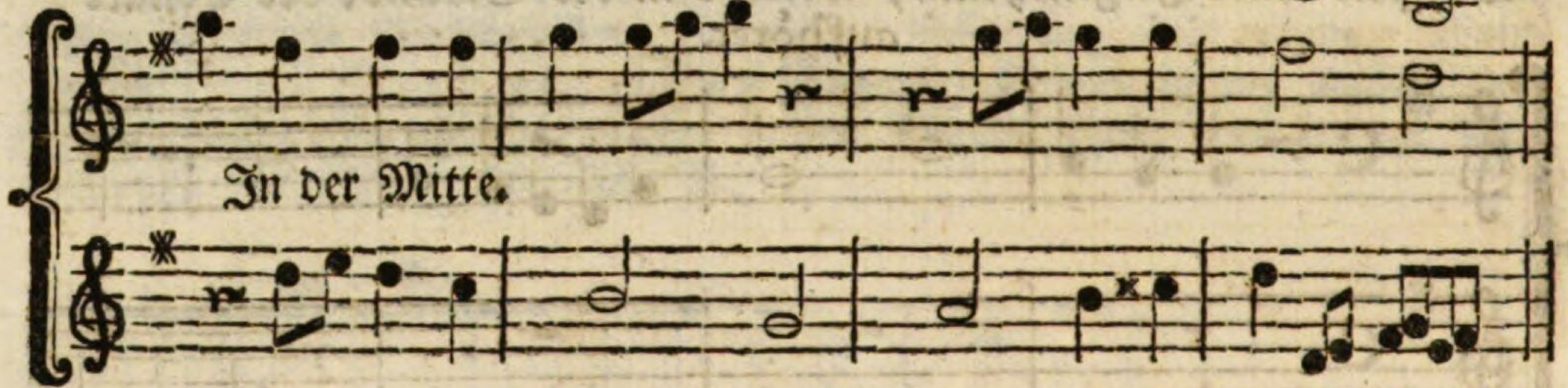


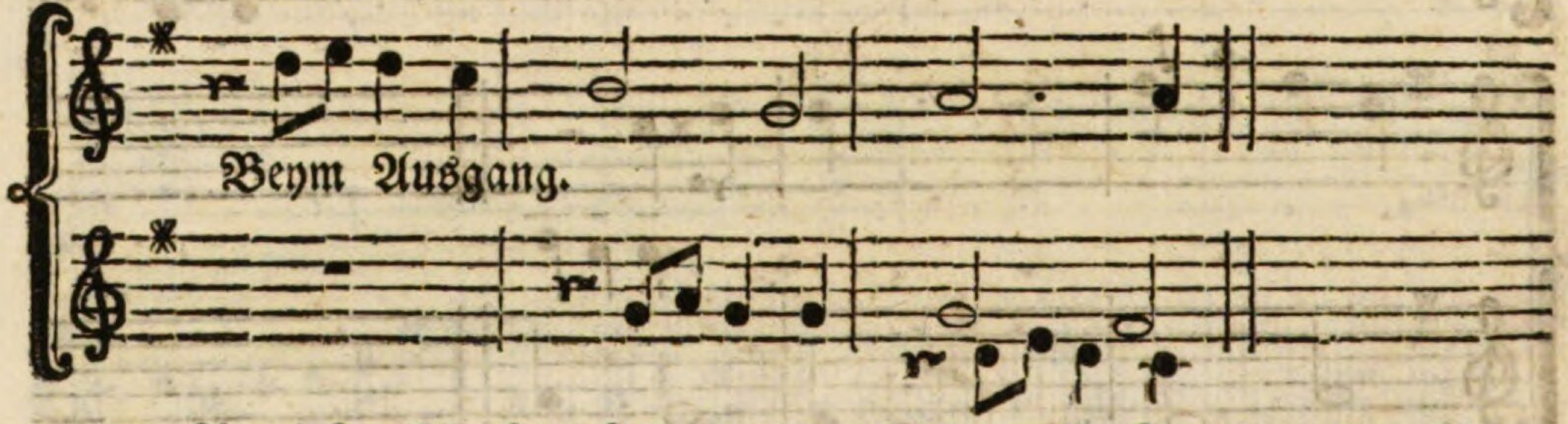
Die Melodie nimmt ihren Anfang im Endigungston, und ſchließet in der Sekunde. Hier verſtehet man nur den Schluß des Anfangsthema. Die Nachahmung geſchiehet in dem dritten Akkord, wohin die Schlußnote A gehöret. Da nun die zwote Stimme auch in der Sekunde der neuen Tonart aufhöret; ſo kann die dritte Stimme gar füglich das Anfangsthema in der Oktave unten oder oben wiederholen, weil G auch in dem dritten Akkord in D dur befindlich iſt.

Wenn aber das Anfangsthema in der Quinte der Tonart anhebet, und dennoch in der Sekunde ſchließet; ſo kann die Wiederholung nicht anders, als in der Oktave angeſtellt werden, welches aber beſonders im Anfange geſchiehet. In der Mitte und beym Ausgange einer ſolchen Fuge mag der Eintrit der zwoten Stimme, oder überhaupt der Wiederholung, in andern Intervallen geſchehen.

Eine andre Art.



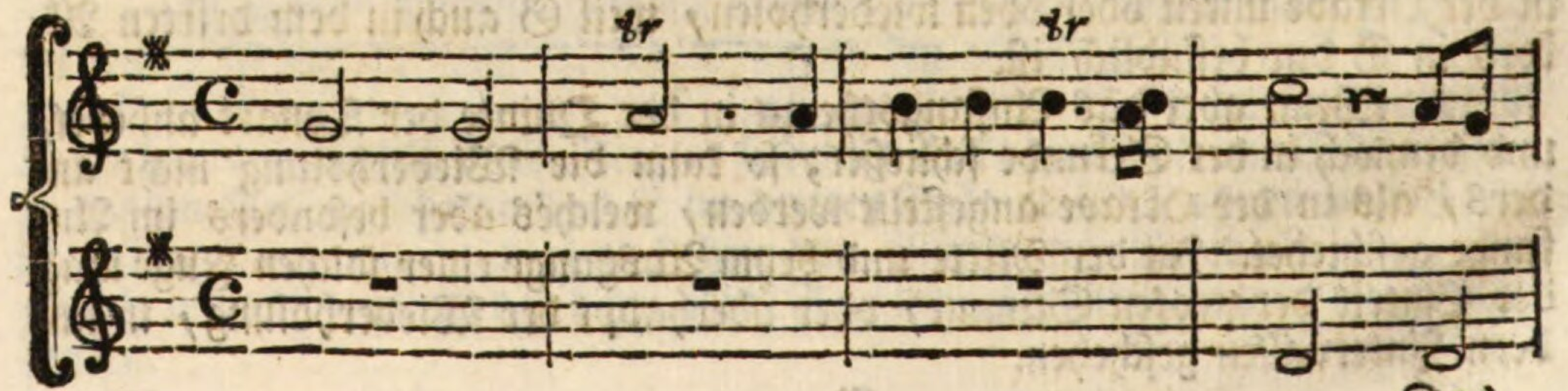


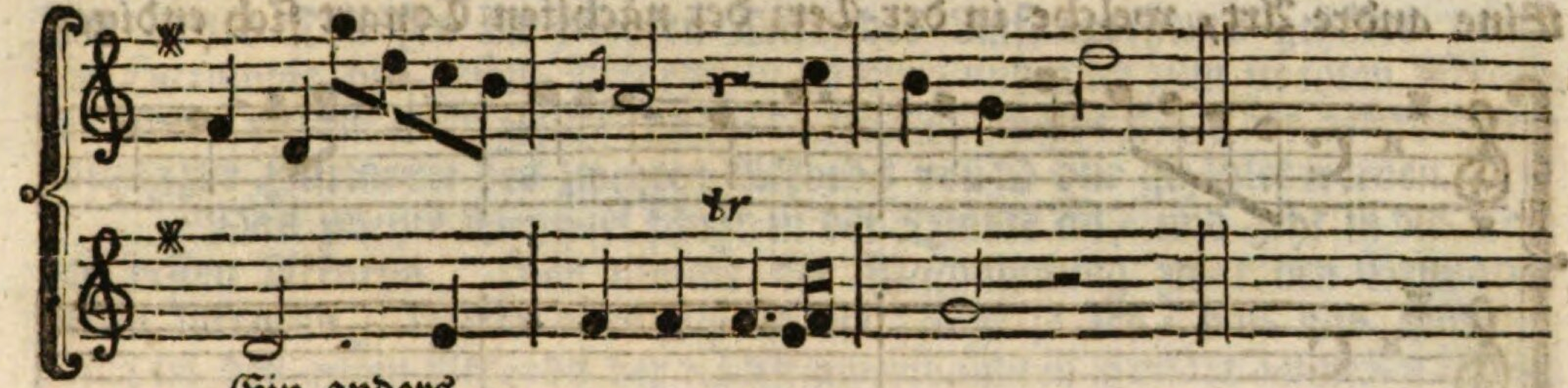


An dieſem Beyſpiel ſiehet man, daß, bey Verfertigung einer Fuge, die Wiederholung zwar im Anfange ganz gleich angeſtellet wird, im Fortgang aber eine Veränderung gar wohl leiden möge, und beym Ausgang noch mehr, welches wir nachgehends mit mehrerm zeigen werden.

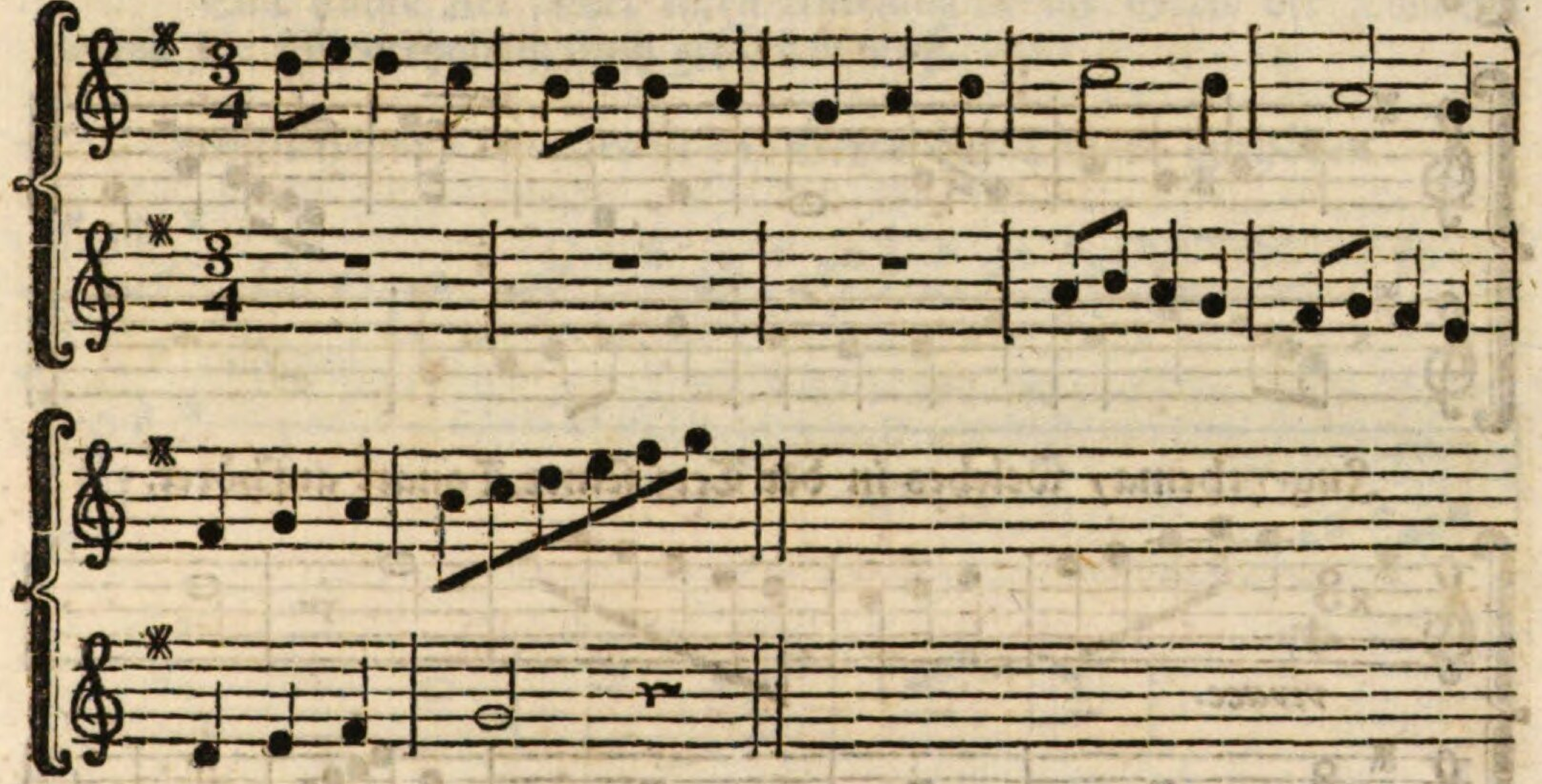
Die Anfangsmelodie kann auch in der Quarte ſchließen.

Fugenthema mit dem Schluß in der Quarte.



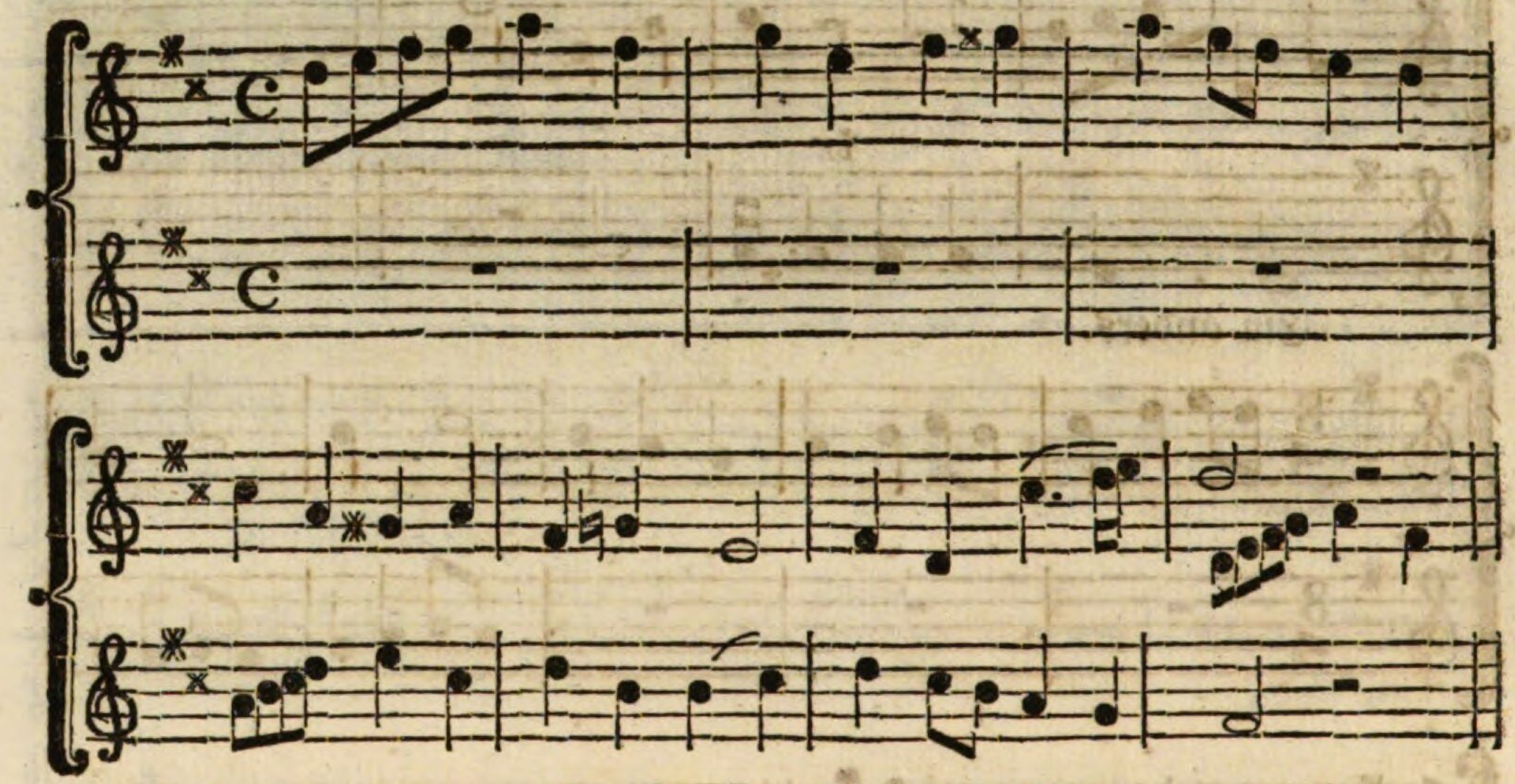


Ein anders.

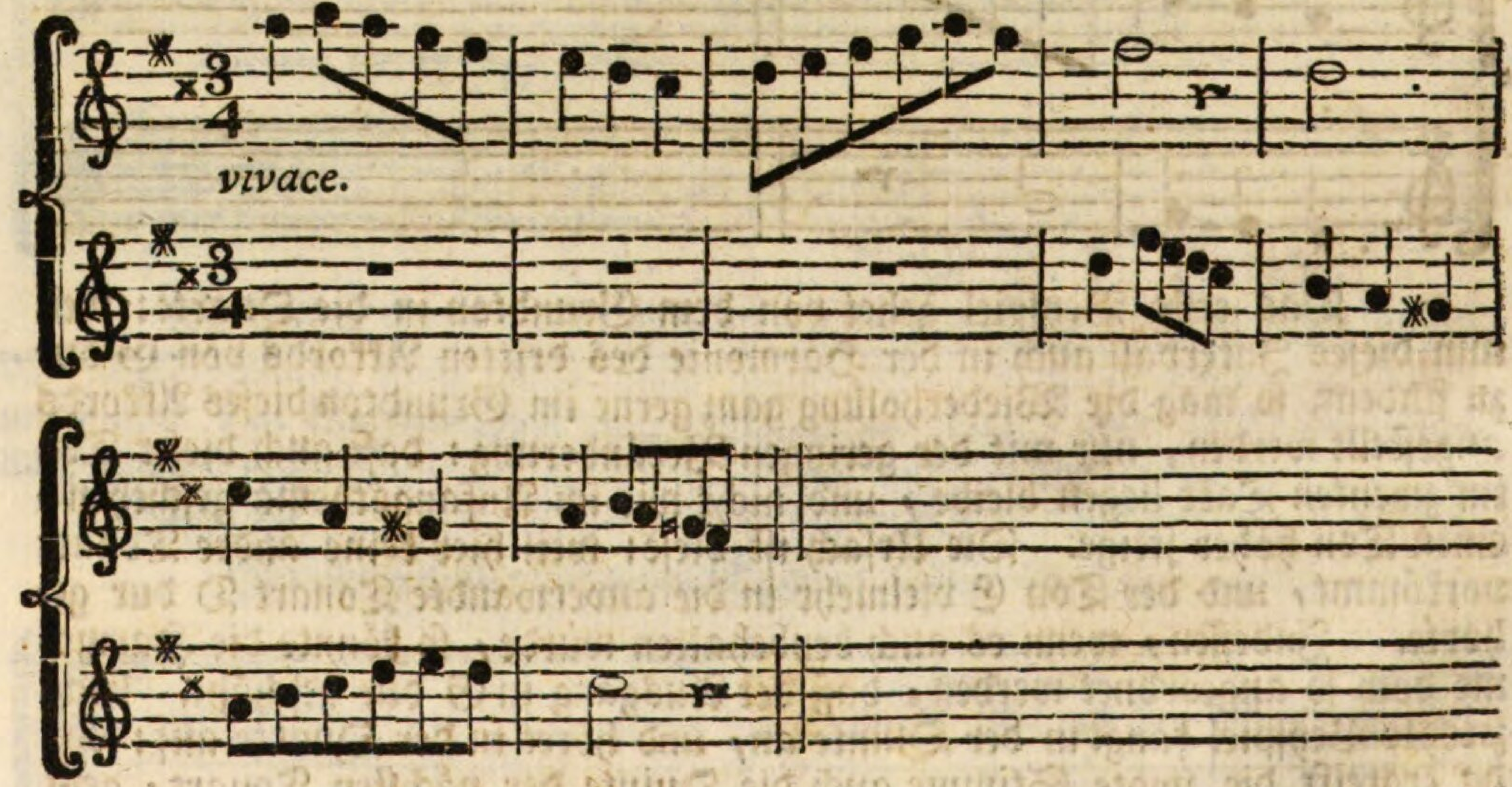


Das erſte Beyſpiel gehet von dem Grundton in die Quarte: weil nun dieſes Intervall auch in der Harmonie des dritten Akkords von G dur zu finden; ſo mag die Wiederholung ganz gerne im Grundton dieſes Akkords angeſtellt werden, nur mit der geringen Veränderung: daß auch dieſer Ton im zweyten Takt liegen bleibe, und nicht wie im Anfangsthema geſchehen, einen Ton höher ſteige. Die Urſach iſt dieſe: weil hier keine andre Tonart vorkömmt, und der Ton E vielmehr in die anverwandte Tonart D dur gehörte. Indeſſen, wenn es auch beybehalten würde, ſo könnte die Harmonie doch ſo angeordnet werden, daß der Ausgang in G dur geſchähe. Das zweyte Beyſpiel fängt in der Quinte an, und höret in der Quarte auf: von da ergreift die zwote Stimme auch die Quinte der nächſten Tonart, geht aber wieder zurück in die Endigungstonart. Wenn das Anfangsthema in der Terz aufhöret; ſo muß dieſes auch in der Nachahmung geſchehen, der Schluß mag im Endigungston, oder in der nächſtanverwandten Tonart gemacht werden.

Eine andre Art, welche in der Terz der nächſten Tonart ſich endiget.



Fugenthema, welches in der Terz ſeiner Tonart aufhöret.



Das erſte Beyſpiel fängt im Endigungston an, und geht in die Terz des erſten Akkords der nächſten Tonart. Hier ergreift die Nachahmung den Grundton dieſer neuen Tonart, wobey nur im zweyten Takt, der dritte Ton ſich verändert, und ſein Abſehen auf die Anfangstonart nimmt.

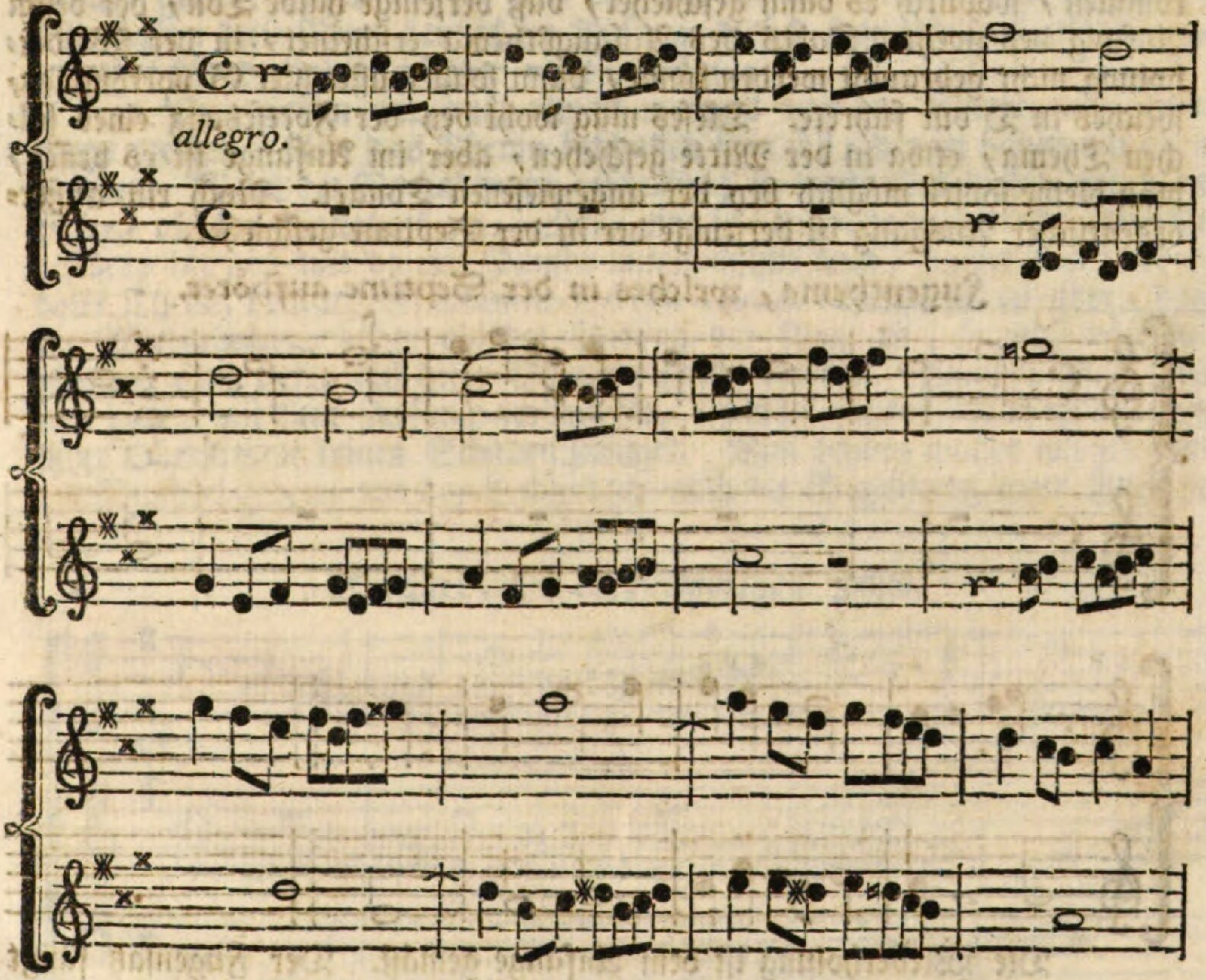
Der

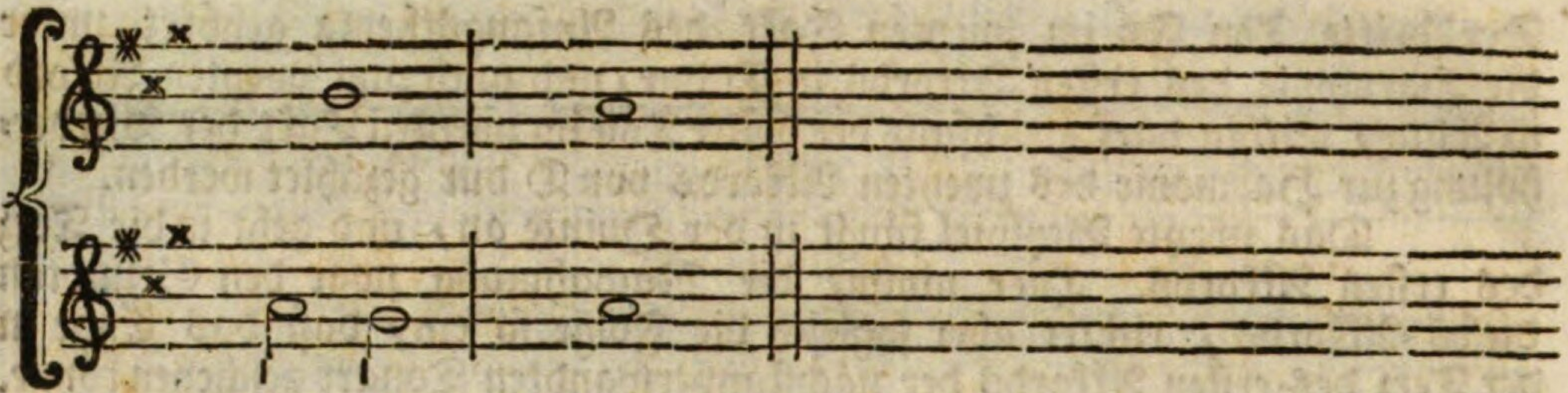
Der dritte Ton Fx im zweyten Takt des Anfangsthema gehöret unter die Harmonie des erſten Akkords in D dur, und auch zum zweyten Akkord in A dur, mithin darf gleichfalls der dritte Ton im zweyten Takt der Wiederholung zur Harmonie des zweyten Akkords von D dur gezählet werden.

Das zweyte Beyſpiel fängt in der Quinte an, und geht in die Terz des erſten Akkords. Hier nimmt die Nachahmung zwar den Grundton dieſes Akkords, richtet aber ſogleich die Folge ſo ein, daß das Ende in der Terz des erſten Akkords der nächſtanverwandten Tonart geſchehen könne.

Eine andre Art ſuchet ihren Ausgang in der Sexte der Tonart: worinn die Wiederholung auch geſchehen muß.

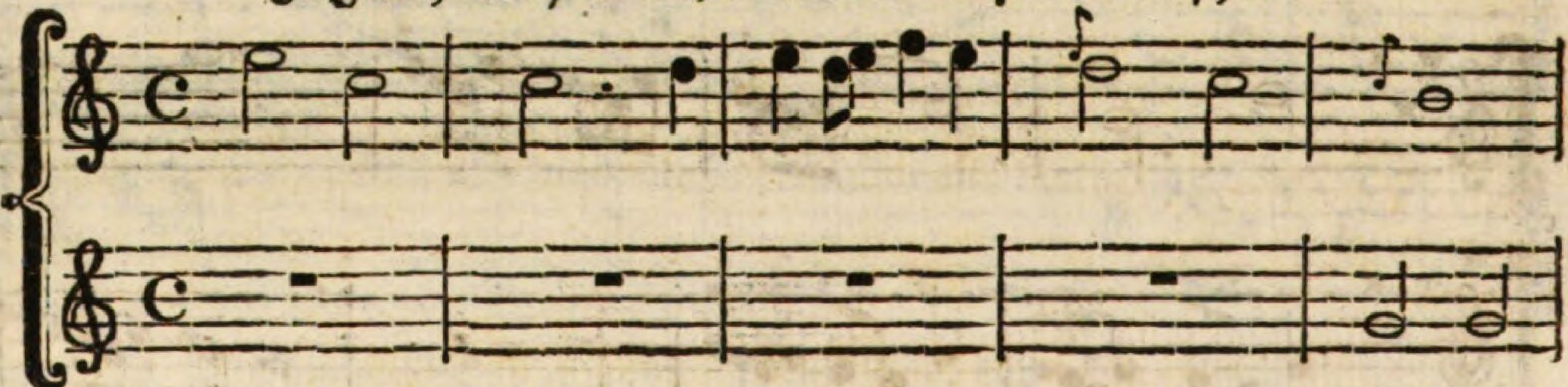
Fugenthema, welches in der Sexte der Tonart aufhöret.

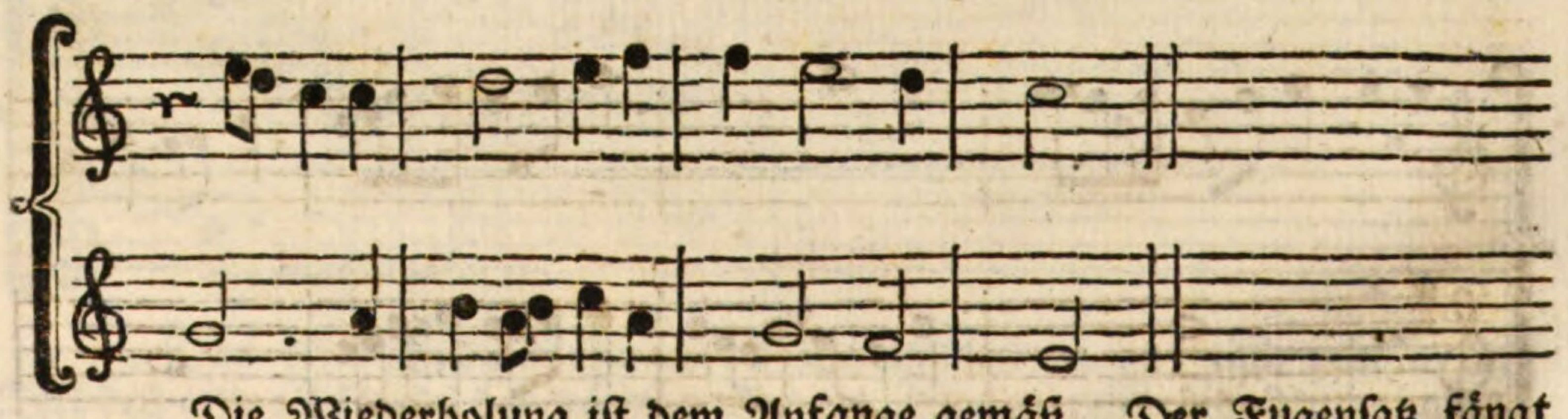




Der Ausgang geſchiehet in der Terz des zweyten Akkords, mithin muß auch die Wiederholung im Grundton dieſes Akkords angeſtellt werden. Ob nun gleich in dem Anfangsthema keine große Septime, als der Anzeiger von A dur, zu finden iſt; ſo muß doch dieſer Ton in der Wiederholung vorkommen, wodurch es dann geſchiehet, daß derjenige halbe Ton, der beym Anfang des zweyten Takts des Anfangsthema erſcheinet, in der Wiederholung nicht gebraucht werden könne, dann ſonſt müßte hier G vorkommen, welches in D dur führete. Dieſes mag wohl bey der Fortſetzung eines ſolchen Thema, etwa in der Mitte geſchehen, aber im Anfange iſt es beſſer, man bleibe ſoviel möglich bey der angewieſenen Tonart. Noch ein außerordentlicher Ausgang iſt derjenige der in der Septime geſchiehet.

Fugenthema, welches in der Septime aufhöret.





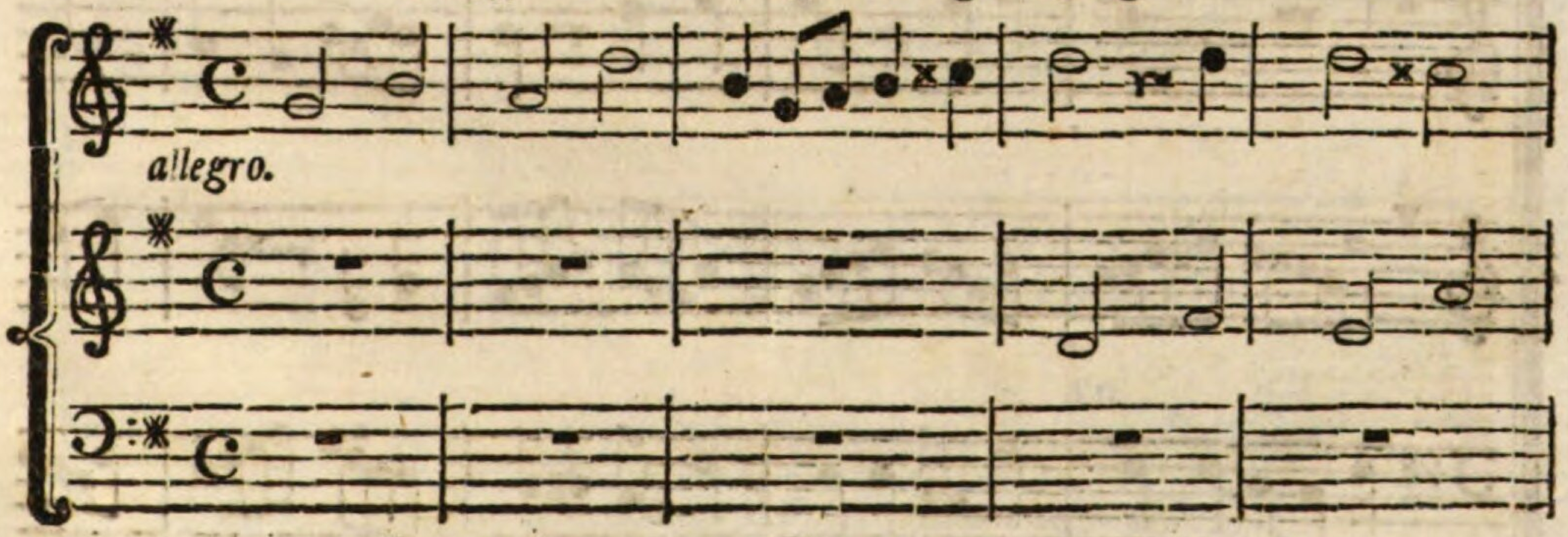
Die Wiederholung iſt dem Anfange gemäß. Der Fugenſatz fängt im Grundton an, und gehet zur Terz des erſten Akkords in G dur, wo zugleich die Wiederholung im Grundton geſchiehet. Im ſiebenten Takt rich-

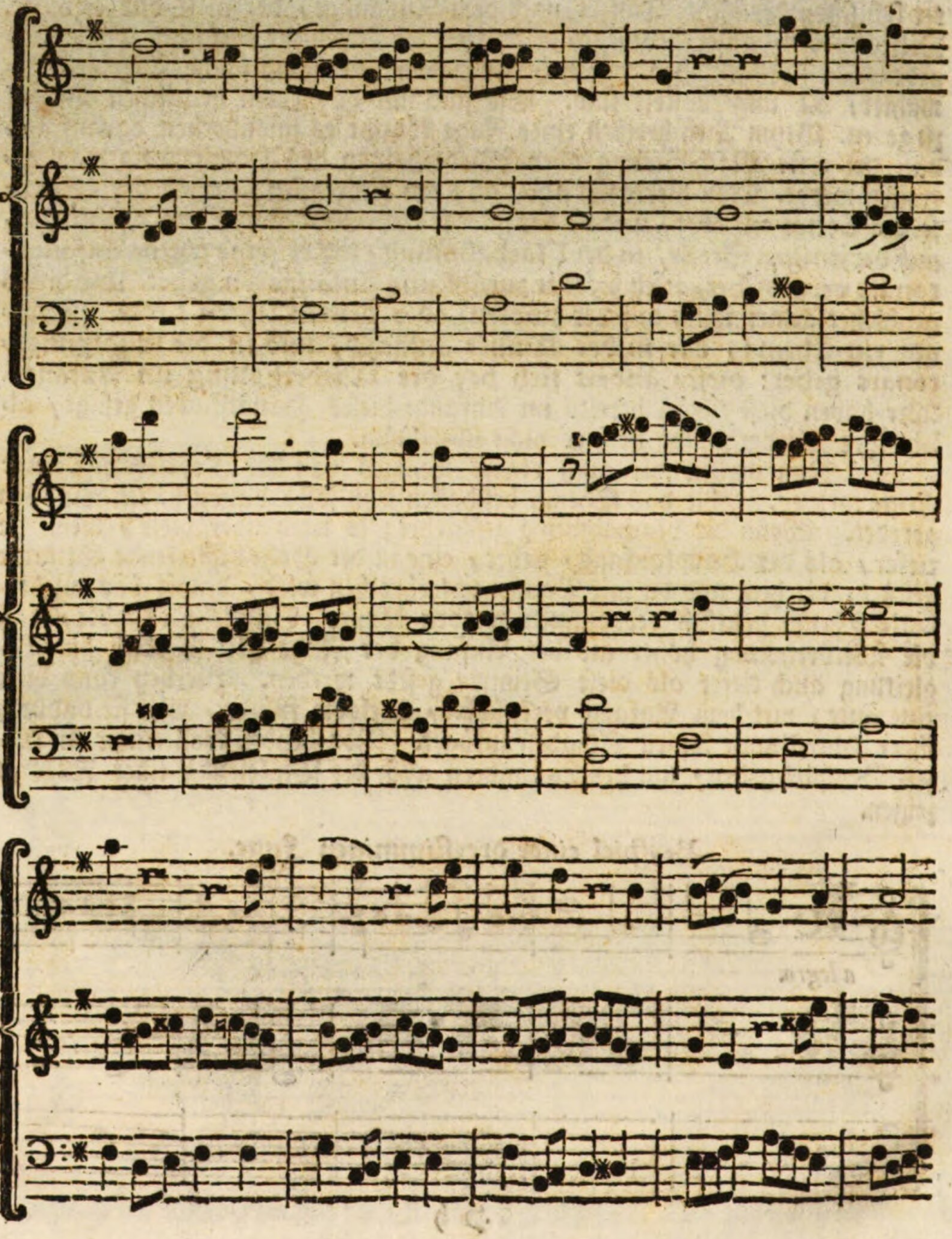
tet

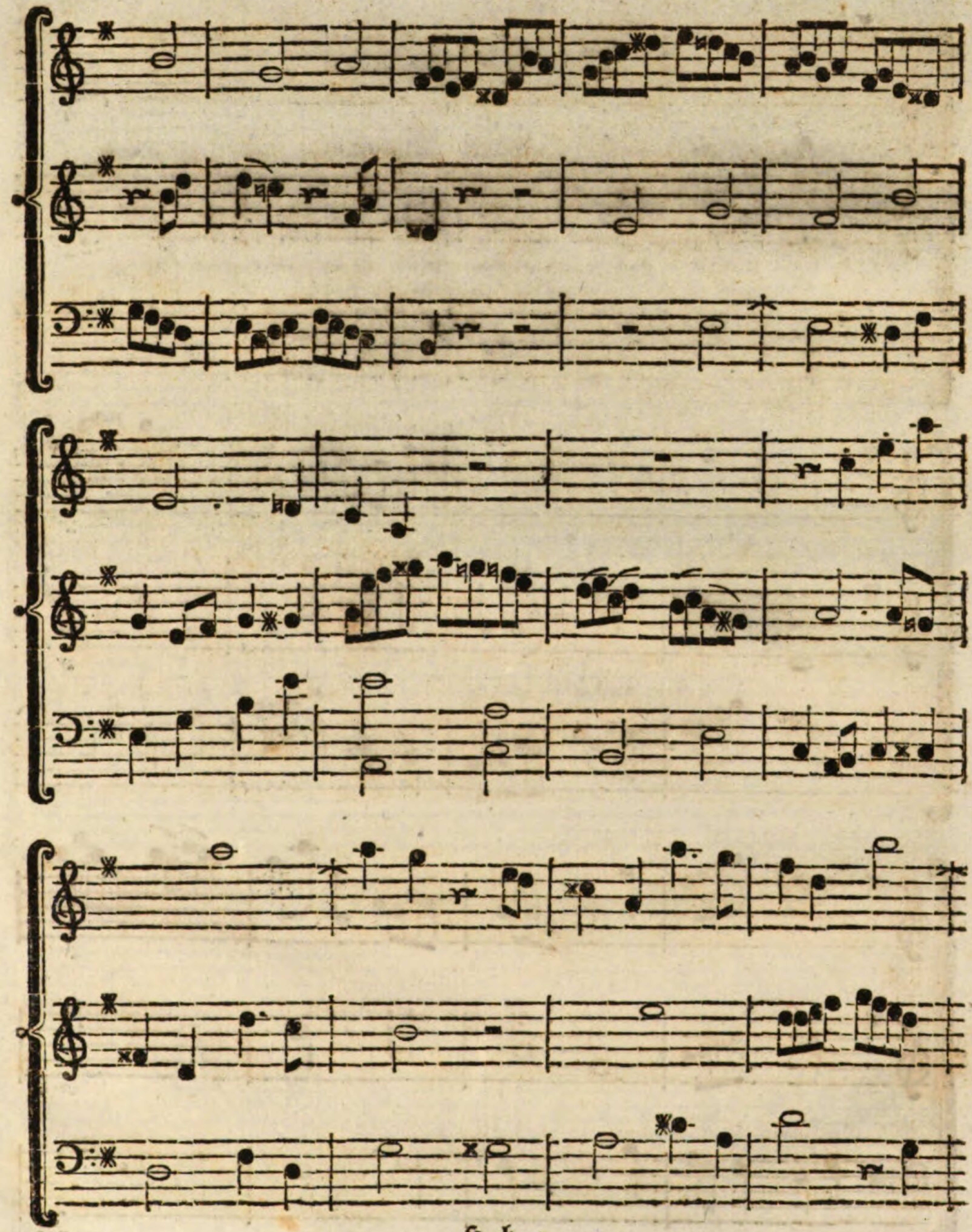
tet ſich ſchon der letzte Ton A nach dem Ausgange, der in C dur erfolget. Dieſes wären, unſers Wiſſens, alle diejenigen Arten der einfachen und außerordentlichen Fugenſätzen. Wir haben dabey mit Fleiß ſolche Beyſpiele gewählet, die ungekünſtelt ſind. Sie ſind nur da, einen deutlichen Begriff zu geben. Beym Aufſchreiben einer Fuge kömmt es inſonderheit darauf an, daß die erſte Nachahmung oder Wiederholung des Hauptthema wohl getroffen werde. Man merke ſich alſo: daß **ein Fugenſatz, der in der Oktave ſeines Tones anhebet, und in der nächſt anverwandten Tonart ſchließet, auf derjenigen Stelle, in der Nachahmung, wo er ſeine eigene Anfangstonart vertauſchet, auch wieder zurück zum Anfangston gehet.** Und dieſes geſchiehet gemeiniglich auf der **zwoten, oder dritten letzten Note.** Dagegen **ein Thema, das in der Quinte anfängt, und in die Endigungstonart gehet: dieſes ändert ſich bey der Wiederholung im Anfange.** Wir haben dieſe Regel bereits im Anfange dieſes Hauptſtückes geſagt, allein ihre Wiederholung iſt hier nicht überflüßig.

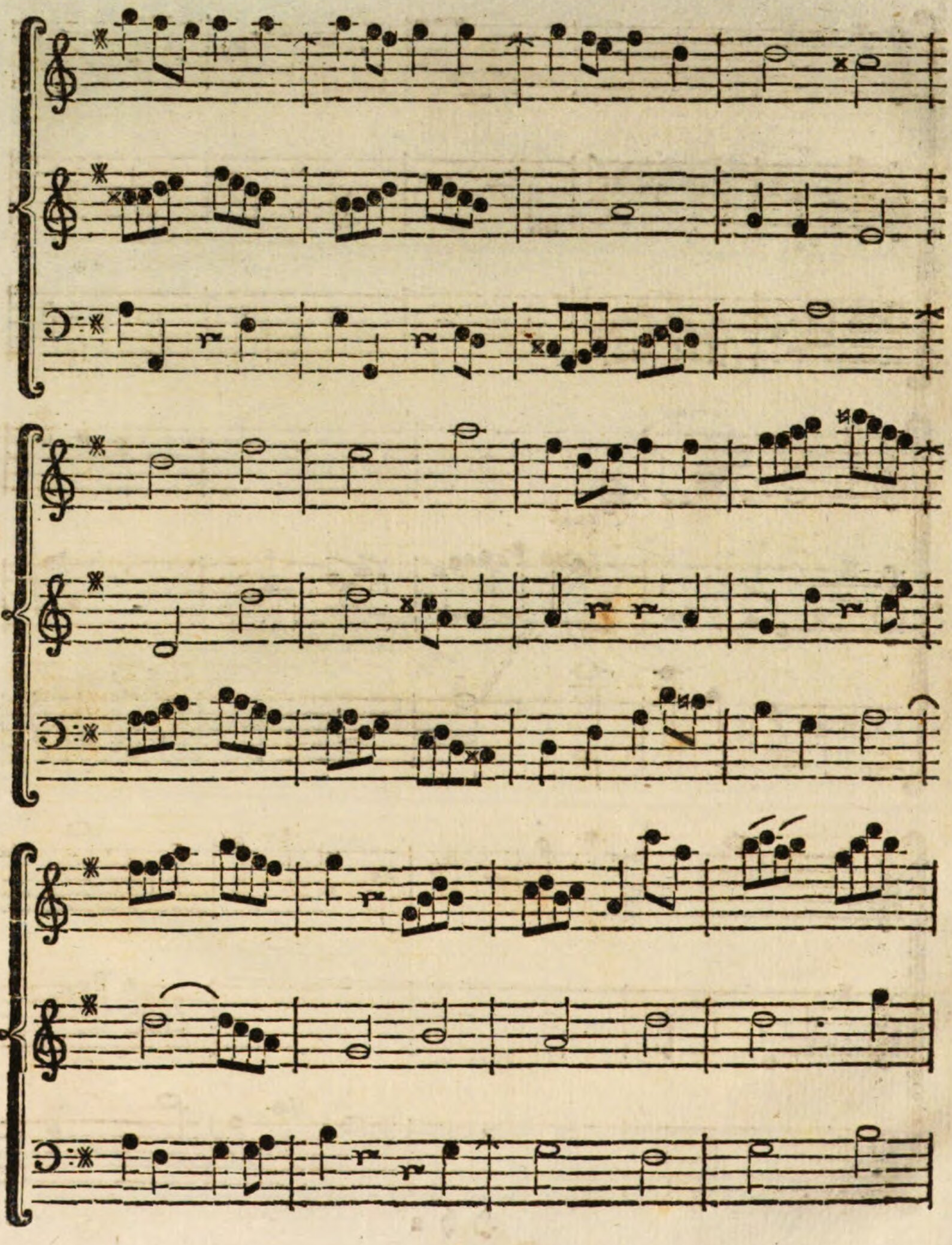
Nun wollen wir auch etwas weniges von der **Fortſetzung einer Fuge** melden. Wie das Thema beſchaffen ſeyn ſoll, davon haben wir oben geredet. Wenn die Nachahmung geſchiehet; ſo wird über dieſe, wenn ſie tiefer, als der Hauptanfang, gehet, eine in der Höhe begleitende Stimme geſetzet, die hier und da mit Pauſen unterbrochen wird, damit das wiederholte Thema deutlich vernommen werden könne. Geſchieht es aber, daß die Wiederholung höher als der Anfang der Fuge iſt; ſo muß die Begleitung auch tiefer als dieſe Stimme geſetzt werden. Hierbey kann dieſe eine gute, mit dem Anfang verknüpfte, Melodie führen, weil ſie dadurch ihrer Oberſtimme keinen Schaden zufüget. Von beyden wollen wir ein kurzes Beyſpiel geben, um den Liebhabern auch die Begleitung einer Fuge zu zeigen.

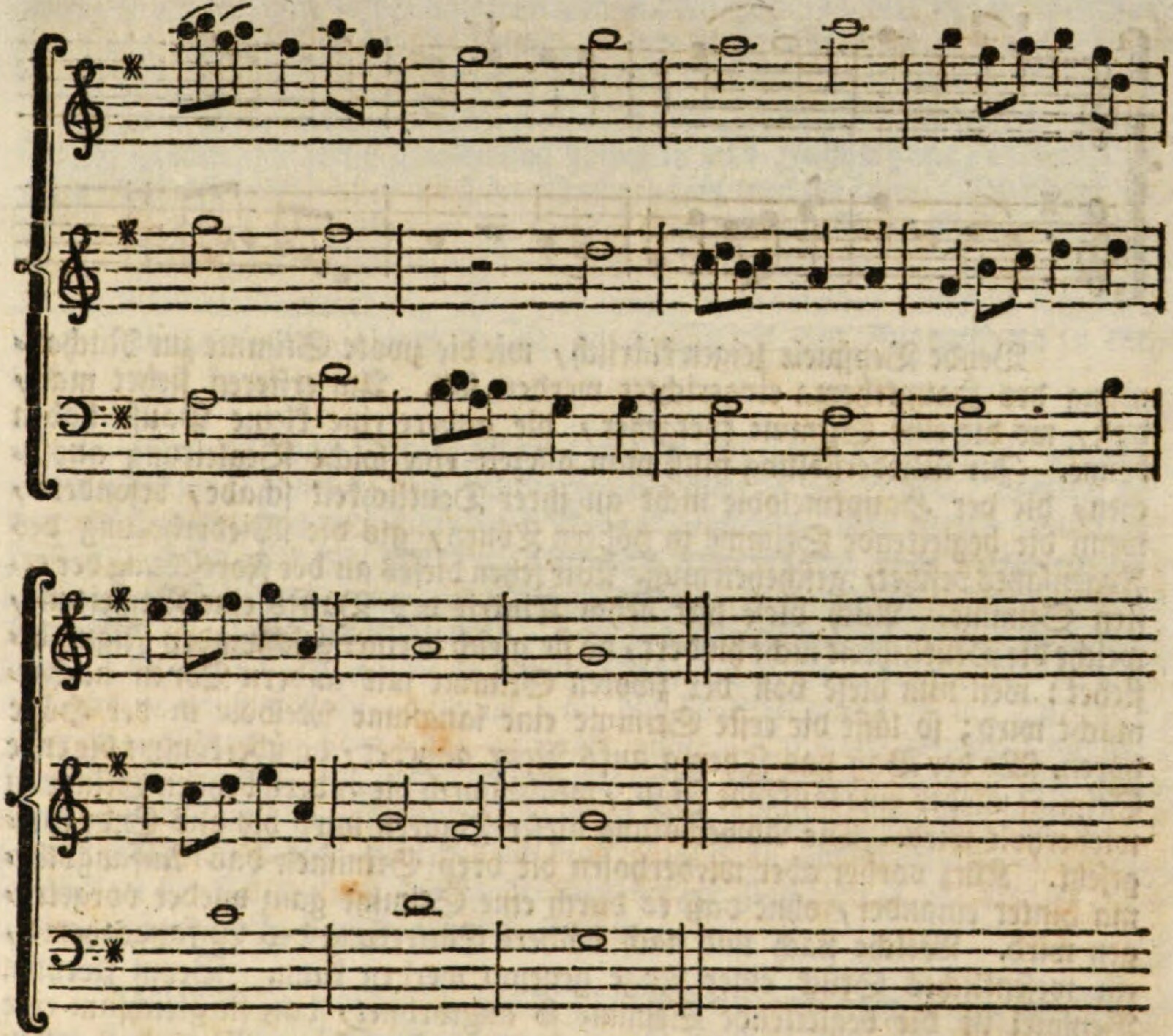
Beyſpiel einer dreyſtimmigen Fuge.



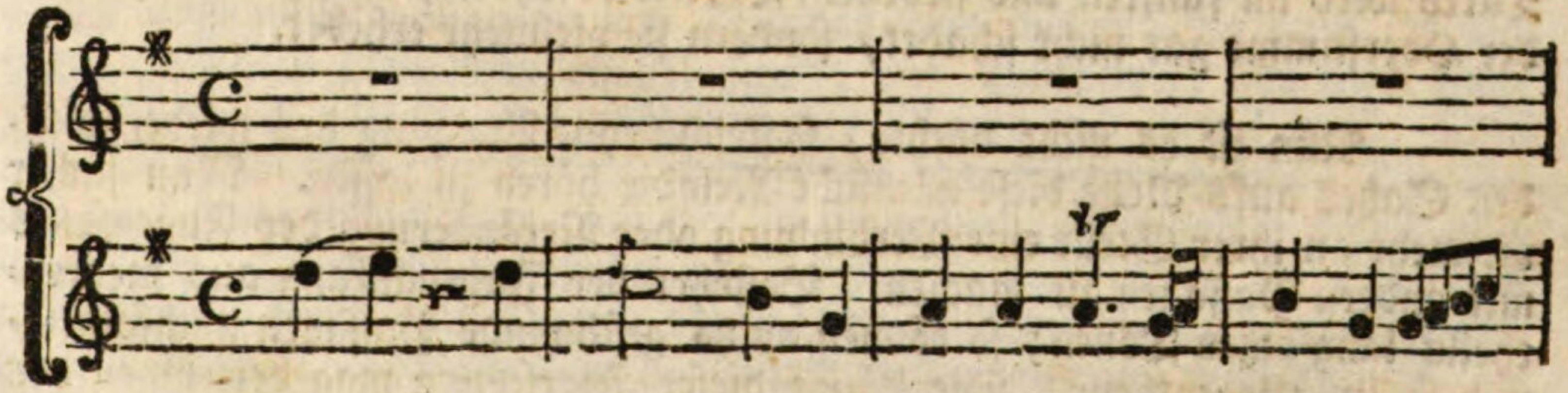




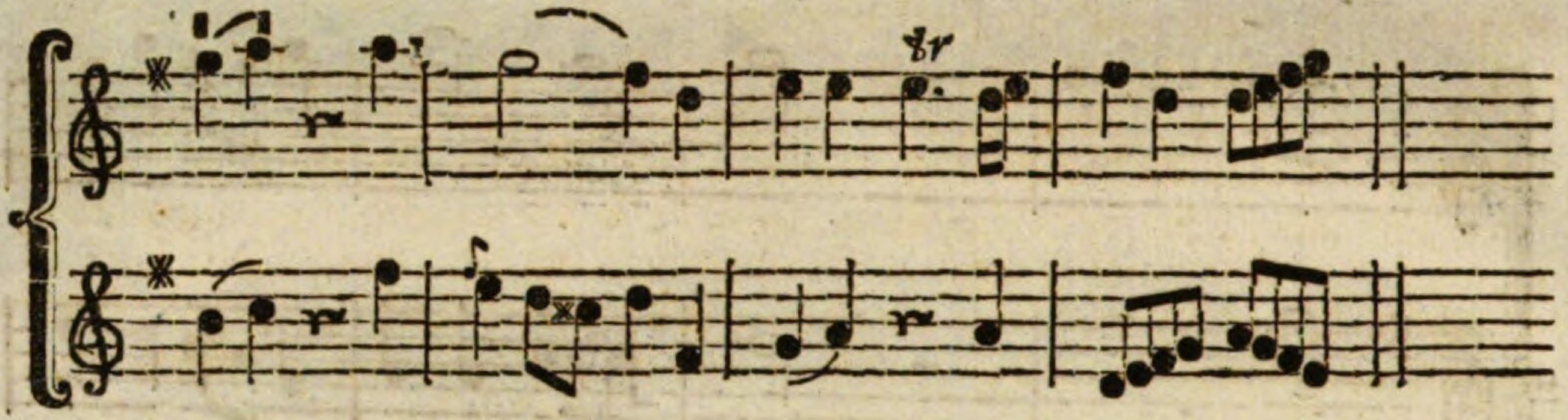




Noch ein Beyſpiel eines Fugenthema.



 Bey-



Beyde Beyſpiele zeigen klärlich, wie die zwote Stimme zur Nachahmung des Hauptthema eingerichtet werden ſoll. Am erſteren ſiehet man, daß, wo die eine Stimme fortgehet, die andere eine kleine Pauſe haben könne. Zur Wiederholung muß man allezeit eine ſolche Begleitung ausſuchen, die der Hauptmelodie nicht an ihrer Deutlichkeit ſchade, beſonders, wenn die begleitende Stimme in höhern Tönen, als die Wiederholung des Fugenſatzes beſitzet, geſchehen muß. Wir ſehen dieſes an der Fortſetzung der erſten Stimme. Auch dieſe hat beym Eintrit des Baſſes eine Begleitung, welche die Deutlichkeit nicht hindert, ob ſie gleich in einer geſchwinden Figur beſtehet: weil nun dieſe von der zwoten Stimme mit andern Tönen nachgemacht wird; ſo läßt die erſte Stimme eine langſame Melodie in der Höhe hören. Wo der Baß das Thema aufs Neue anhebet, da überkömmt die erſte Stimme wieder eine laufende Figur, welche durch die andern beyden Stimmen wiederholt wird. Die Abwechslung dieſer Figuren wird bis ans Ende fortgeſetzt. Kurz vorher aber wiederholen die drey Stimmen das Anfangsthema hinter einander, ohne daß es durch eine Stimme ganz wieder vorgetragen wird. Welche nach und nach báldere Eintretung des Anfangsthema, ein weſentliches Stück einer Fuge genennt werden kann. Beym zweyten Beyſpiel iſt die begleitende Stimme ſo angeordnet, daß ſie gleichſam eine Fortſetzung ihres Anfangsthema vorſtellet. Das kurze Glied des erſten Takts wird im fünften und ſiebenten Takt wiederholet, welches doch alles der Oberſtimme gar nicht ſchadet, ſondern ſie vielmehr erhebet.

Nun iſt es nicht nöthig, ſogleich beym Ausgang des wiederholenden Satzes aufs Neue dieſe nämliche Melodie hören zu laſſen. Man ſuchet vielmehr an ihrer Stelle eine Verbindung oder Veränderung des Fugenſatzes mit andern Paſſagen zu machen. Beſtehet der Fugenanfang aus mehrentheils langſamen Tönen; ſo können anitzo geſchwinde Paſſagen nachfolgen, und ſo im Gegentheile. Die Länge dieſer Fortſetzung mag derjenigen des Anfangsthema gleich ſeyn. Iſt dieſes aber kurz; ſo kann ſie auch die gedoppelte Länge beſitzen. Auf dieſe Fortſetzung darf ſodann der Fugenſatz wieder ein=

eintreten, und zwar in der nächſtanverwandten Tonart: hier iſt nun abermal nicht nöthig, daß die Wiederholung in der Anfangstonart angeſtellet werde, ſondern ſie kann auch in der Oktave, oder in einem andern Intervall geſchehen. Nach dieſem können wieder andre geſchwinde Paſſagen eingeſchaltet werden, zu deren Begleitung zuweilen das Hauptthema, entweder in einer Mittelſtimme, oder auch im Baß gehöret werden kann. Hier darf es in verſchiedenen benachbarten Tonarten ſich blicken laſſen. Soll die Fuge lang währen; ſo iſt dieſes die Hälfte. Unter dieſe geſchwinden Paſſagen mag auch etwas **Unerwartetes**, **Angenehmes**, **Tändelndes** gemiſcht werden: auch kann wohl eine Generalpauſe vorm Eintrit des Fugenthema in die Oberſtimme kommen.

Nun trit das Anfangsthema wieder auf, und etwa in der zwoten anverwandten Tonart. Die Wiederholung mag in der Quinte, nämlich in der nächſten Anverwandtſchaft dieſer Tonart geſchehen. Ein kurzes Zwiſchenſpiel von zween oder vier Täkten, läßt das Fugenthema aufs Neue eintreten, und zwar entweder in ſeiner Anfangstonart, oder in deſſen anverwandten Quinte. Hierbey aber ſucht man, daß die Wiederholung bälder kommen könne, beſonders, wenn ſie in tiefern Tönen, als die Oberſtimme, ſtehet. Es gilt in dieſem Falle gleichviel, ob die Wiederholung in der Oktave, Quinte, Quarte, oder auch in einem andern Intervall angeſtellt werde. Kann dieſe Wiederholung zum zweytenmal noch näher hinzurücken, und das ohne Schaden der Hauptmelodie, ſo iſt es deſto beſſer. Kurze laufende Paſſagen: Wiederholungen kleiner aus dem Fugenſatze genommenen Glieder: ingleichem die Auftretung der tändelnden kurzen Paſſagen ꝛc. ꝛc. dürfen alle vorm völligen Schluß noch gehöret werden.

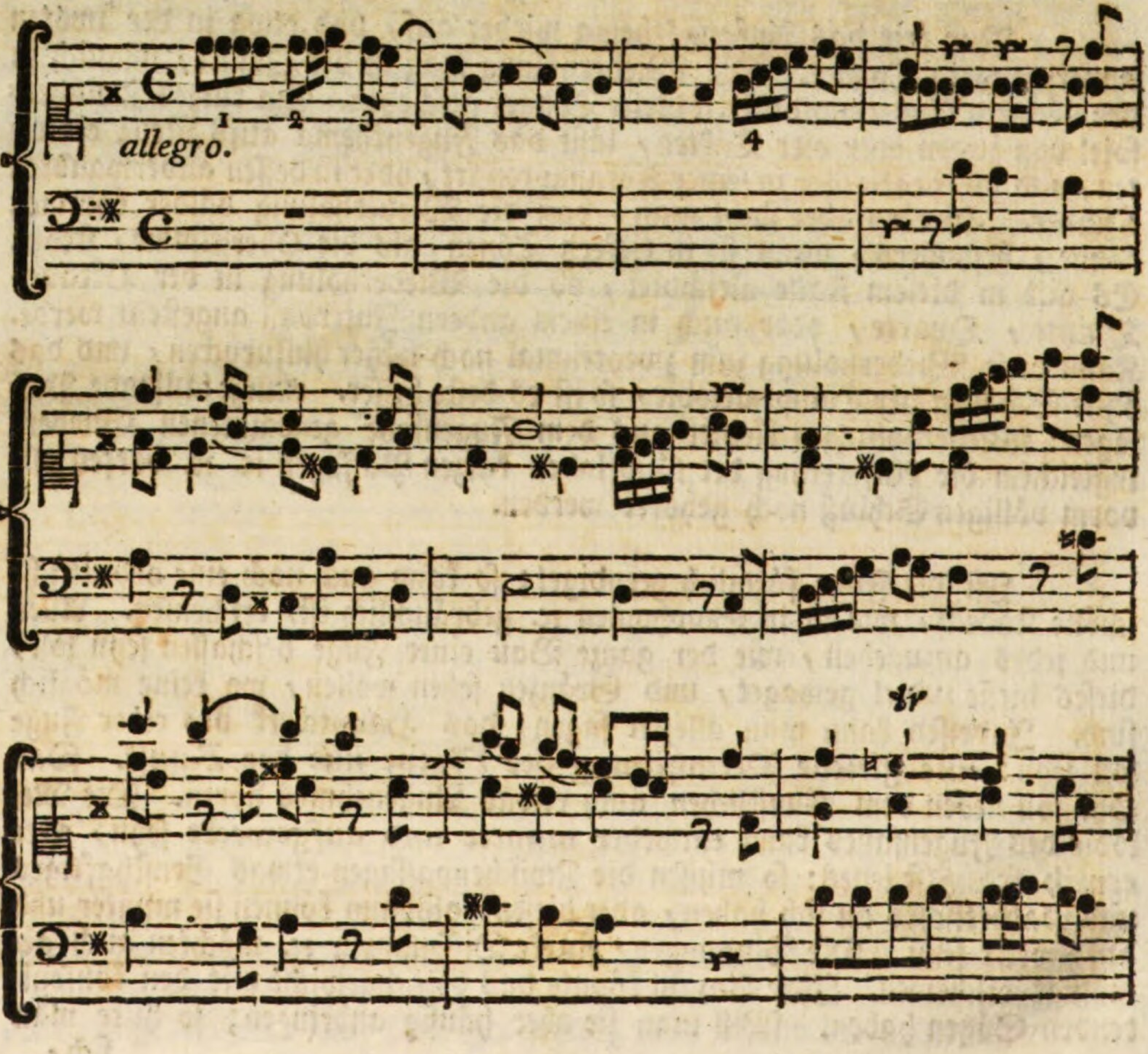
Iſt die Fuge förmlich geendiget; ſo kann auch noch eine ordentliche ſchöne Kadenz, wie es in Sinphonien ꝛc. gebräuchlich iſt, erſcheinen. Alles und jedes anzugeben, wie der ganze Bau einer Fuge beſchaffen ſeyn ſoll, dieſes hieße zuviel gewaget, und Gränzen ſetzen wollen, wo keine möglich ſind. Indeſſen kann man allezeit ſagen; das Hauptwerk bey einer Fuge ſoll ſeyn: **eine gleiche Vermiſchung der Natur mit der Kunſt.** Das Ohr ſoll neben dem Künſtlichen auch etwas Angenehmes hören. Die Melodie des Fugenſatzes kann entweder **munter und aufgeweckt** ſeyn, oder **ernſthaft**. Iſt jenes: ſo müſſen die Zwiſchenpaſſagen etwas Ernſthaftiges und Pathetiſches an ſich haben, oder dieſes: alsdann können ſie munter und aufgeweckt ſeyn. Die Bindungen, ſtarke Diſſonanzen ꝛc. möchten auch gemäßigt erſcheinen. Ihre Anzahl könnte das Gleichgewicht mit den konſonirenden Sätzen haben. Will man ſie aber häufig anbringen; ſo hüte man

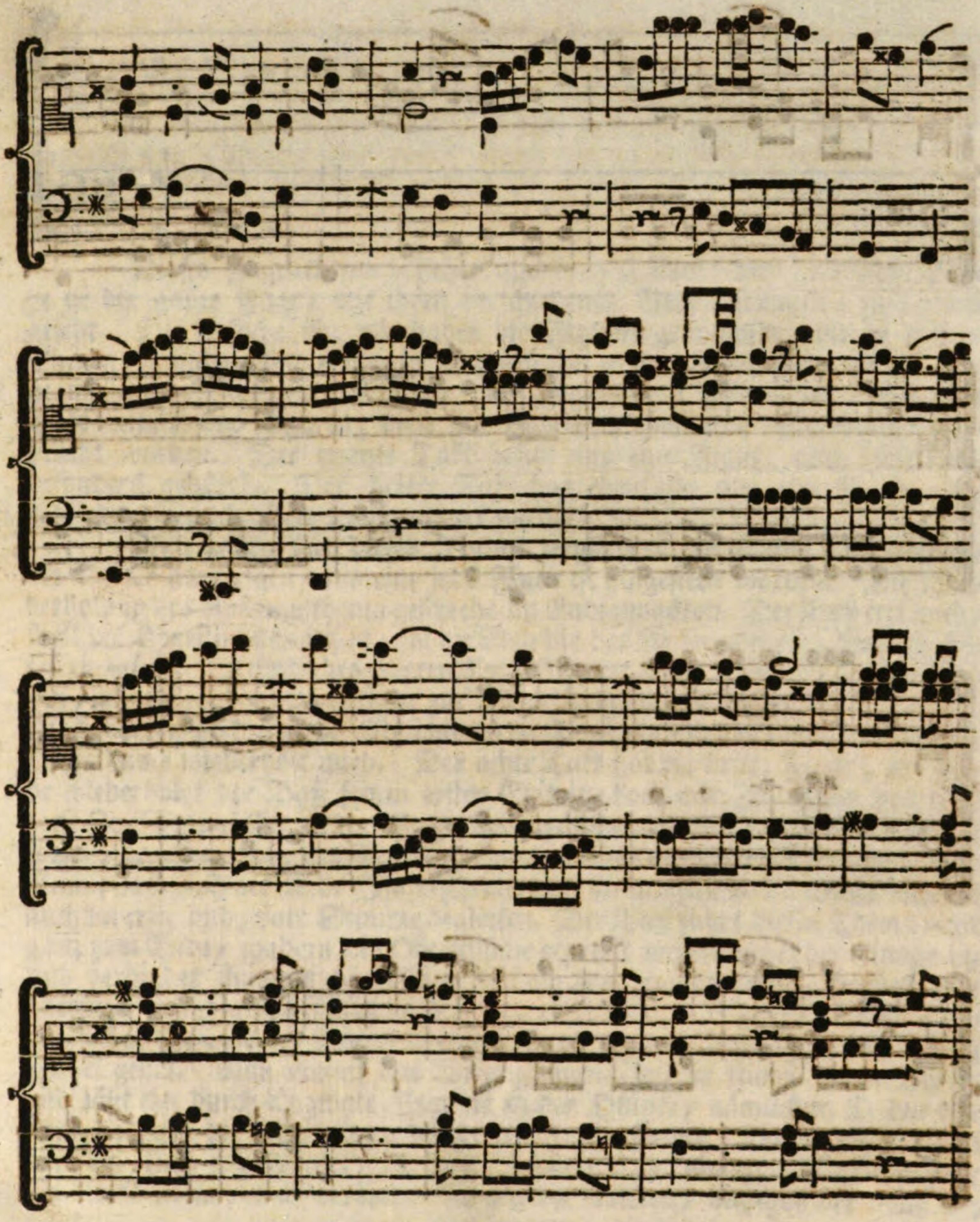
ſich,

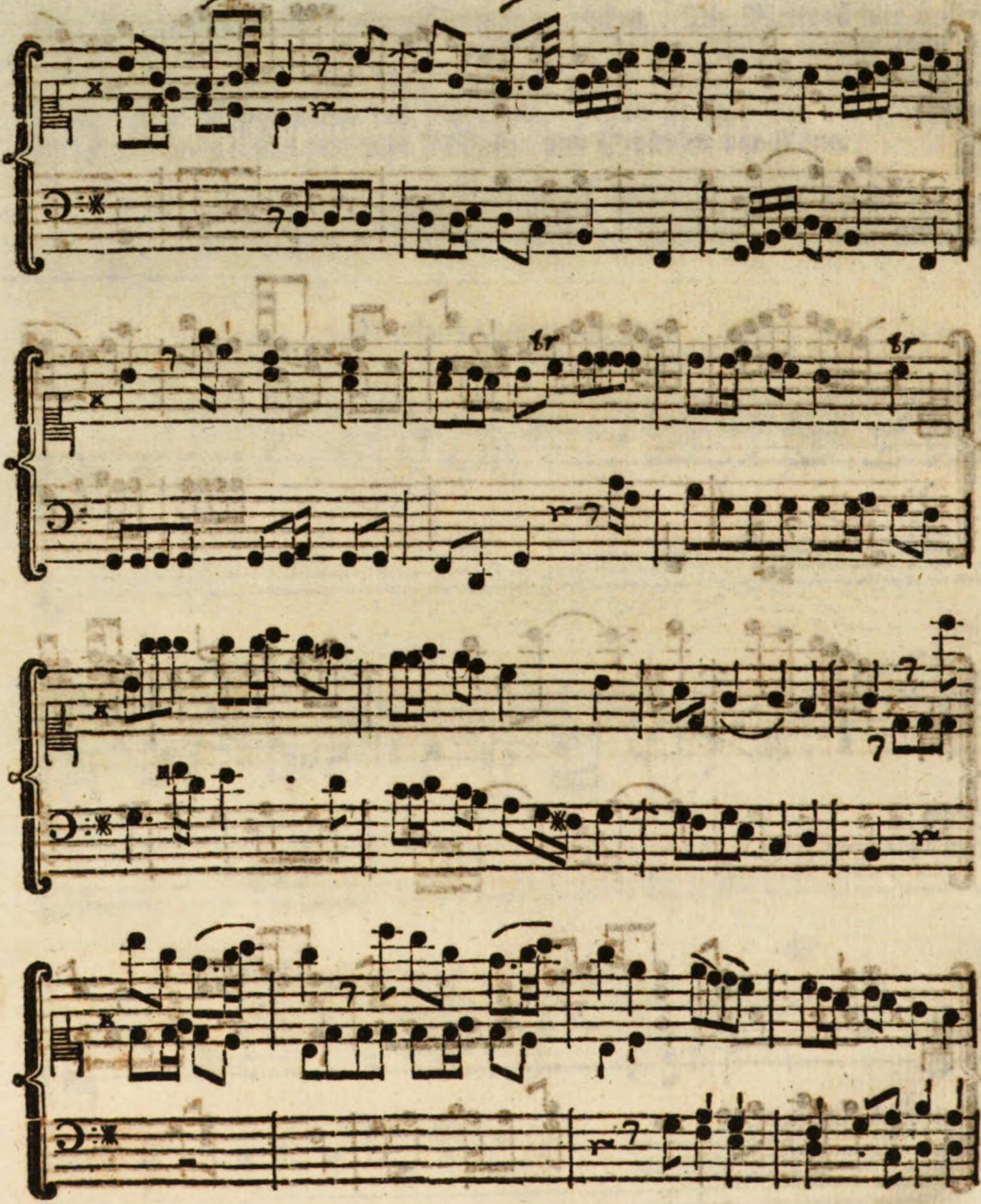
ſich, ſie gar zu oft ganz nahe zuſammen zu rücken. Die Weite iſt hier beſſer. Die kleine, große und übermäßige Sekunde in der Nähe machet keine ſo gute Wirkung, als wenn ein ſolches Intervall etwas weit von einander ſtehet. Die Abwechslung des Forte und Piano iſt auch bey der Fuge anzurathen: desgleichen mit dem Abſtoſſen und Schleifen der Töne.

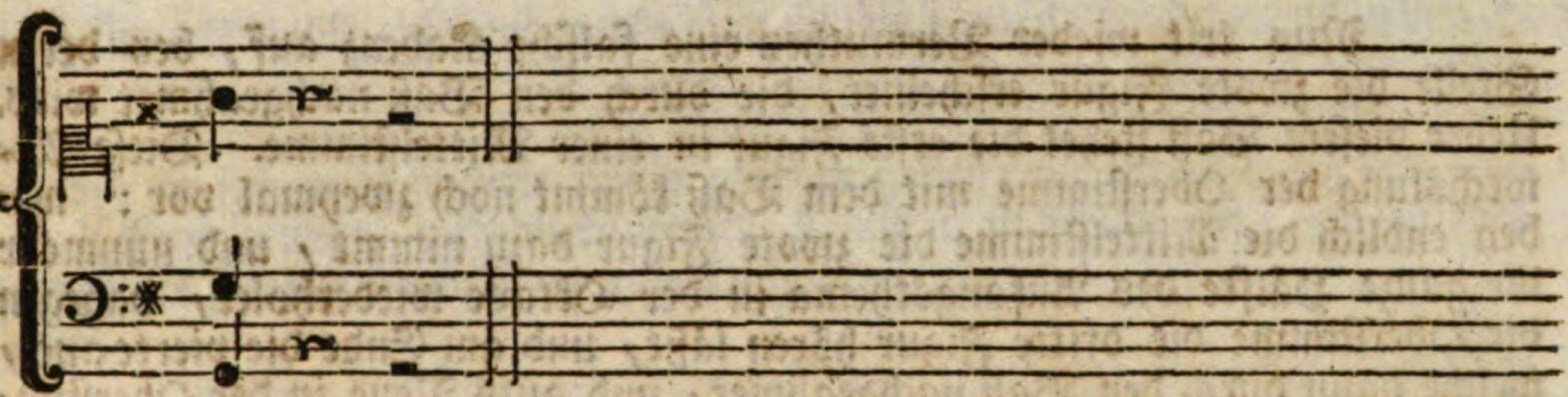
Wir wollen, Anfängern zugefallen, eine Fuge hieher ſetzen, welche nicht die ſtrengen Regeln der Alten, ſondern die Freyheit der Neuen enthält. Hier iſt ſie.

Beyſpiel einer Fuge.









Dieſes Fugenthema beſtehet aus drey Täkten: und aus dieſer Länge iſt die ganze Fuge, mit ihren verſchiedenen Veränderungen, zuſammen geſetzt. Die Urſache iſt: wir haben die Figuren genommen, die in dieſem Thema zu finden ſind, und ſie nachgehends zu der Fortſetzung und Vereinigung der verſchiedenen Eintrite des Fugenthema gebrauchet. Der erſte Takt enthält zwo Figuren; dieſe ſind zuweilen, eine jede beſonders, angebracht worden. Der zweyte Takt beſitzt nur eine Figur: auch dieſe wird beſonders gehöret. Der dritte Takt hat ebenfalls nur eine Figur, die hier und da auch allein nachgeahmet wird.

Nun haben wir dieſes Thema zergliedert: es iſt alſo noch nöthig, die Oerter anzuzeigen, wo eine jede Figur iſt hingeſtellt worden. Die Wiederholung des Anfangsthema geſchieht im Endigungston. Der Baß trit nach, weil die Oberſtimme pauſirt, um die Melodie des Anfangsthema deutlich hören zu laſſen. Am Ende des vierten Takts kömmt die Oberſtimme wieder herbey, und führet die dritte Figur zur Begleitung in halbverkürzten Tönen an. Im ſiebenten Takt thut der Baß die vierte Figur nachahmen, welche durch die Oberſtimme wiederholt wird. Der achte Takt hat die dritte Figur; am Ende wiederholet der Baß ſeinen erſten Eintrit, doch mit Zuziehung des Ex: dieſe Zwiſchenmelodie, oder Verbindung mit dem ganzen Hauptthema dienet ſowohl der Harmonie als Melodie, wie ſie dann auch gleich durch die Oberſtimme nachgeahmet wird. Itzo erſcheinet das Anfangthema im Baß, welches auch die erſte und zwote Stimme begleiten. Der Baß führt dieſes Thema nicht ganz zum Ende, ſondern die Oberſtimme ergreift unvermuthet den Ausgang, und verbindet ihn mit der Wiederholung des Hauptthema, welches hier abermals nicht ausgeführet wird, ſondern ein kurzes Laufwerk nimmt, dagegen der Baß, nach Voraustretung ſeines eigenen Anfangsthema, ganz ſimpel gehet. Nun nimmt das Anfangsthema wieder ſeinen erſten Theil, und läßt ihn durch die zwote Stimme in der Quinte, nämlich in D dur hören, dagegen die Oberſtimme die dritte Figur führet. Dieſer erſte Theil wird im Baß wiederholet: zu deſſen letztern Ton nimmt die Oberſtimme die vierte Figur, und verbindet ſie mit der dritten, dagegen der Baß die vierte Figur mit einer geringen Veränderung hinſtellet.

Nun trit wieder Vermuthen eine falſche Kadenz auf, bey deren Stelle die zwote Figur erſcheinet, die durch den Baß nachgeahmet wird. Ueber dieſem Baß ſtehet die erſte Figur in einer Mittelſtimme. Dieſe Abwechslung der Oberſtimme mit dem Baß kömmt noch zweymal vor: wobey endlich die Mittelſtimme die zwote Figur dazu nimmt, und nunmehr die ganze Hälfte des Anfangsthema in der Oktave wiederholet, dagegen die Oberſtimme die dritte Figur hören läßt, und am Ende die vierte auch, welche dann durch den Baß nachgeahmet, und aufs Neue in der Oberſtimme wiederholet wird. Nun erſcheinet das Anfangsthema im Baß, welches bis in die dritte Figur währet: über dieſem ſteht der Eintrit des Baſſes vom vierten Takt: dieſer Eintrit führet zur Wiederholung des Anfangsthema, welches beyde Stimmen hinter einander aufführen. Endlich vereinigen ſich dieſe in der zwoten Figur, und gehen zur Kadenz, welche aber auch nicht förmlich geſchiehet, indem H anſtatt G kömmt. Hier treten die beyden erſten Figuren im hohen Baß wieder ein, dagegen die Oberſtimme die dritte Figur zweymal hintereinander hören läßt, welches auch bey jener Stimme geſchiehet. Hierauf eilet der Geſang zur förmlichen Kadenz und ſchließet.

Wir haben dieſe ganze Fuge deswegen zergliedert, und durchgegangen, damit der Liebhaber ſehe, daß alle Veränderungen, Verbindungen und der ganze Zuſammenhang der beyden Stimmen bloß aus den Figuren des Anfangsthema beſtehe. Nichts als die Kürze hat uns abgehalten noch Mehrers darinn zu zeigen. Auch die Akkorde behalten ihre Ordnung, und ſind nur hier und da einige retardirende Töne deswegen angebracht worden, weil ſie zur Fuge gehören.

Zur Verfertigung einer ſolchen Fuge gehöret alſo vornämlich auch ein Thema, welches verſchiedene Figuren enthält. Wenn nun dieſe Figuren, eine jede beſonders, wie hier, ausgeführet, transponiret und verlängert angebracht werden, wozu auch zuweilen einige geringe Veränderungen dienen; ſo kann man eine Fuge nach Belieben verlängern. Die ernſthafte Figur wird zuweilen dem Baß gegeben, dagegen die Oberſtimme viele laufende Paſſagen hören läßt: die dann wieder dadurch verlängert werden können, wenn der Baß die ernſthafte Figur in verſchiedenen Tonarten hintereinander auftreten läßt. Die angenehmſte, ſingende, oder tändelnde Figur, wie hier die zwote Figur, mag den blaſenden Inſtrumenten überlaſſen werden. Iſt noch eine andre Figur da, die zum Certiren ſchicklich iſt, wie hier die zwote und vierte: ſo kann dieſe durch alle Stimmen durchgeführet, und certirend vorgeſtellet werden. Man ſiehet hieraus, daß nur eine ganz

ganz kurze Melodie erfodert werde, um ein ſehr langes Stück daraus zu verfertigen: und dennoch können Veränderungen der Melodie genug da ſeyn. Von dieſer Zergliederung haben unſre Vorfahrer ſchwerlich etwas gewuſt, ſonſt würden ſie ſich nicht ſo viele Mühe gegeben haben, ein Stück durch den doppelten Kontrepunkt, und die kanoniſche Kunſt ꝛc. zu verlängern, von welchen beyden ſie ſo viele Anweiſung gegeben haben.

Indeſſen giebt es auch Anfangsthema, die nur aus einer Figur beſtehen; dieſe ſind entweder zu meiden, oder aber: es müſſen in der Ausarbeitung fremde Figuren dazu genommen werden. Es iſt ohnehin allezeit beſſer, wenn eine Fuge am Ende ihres Anfangsthema eine Zwiſchenfigur, die nach Beſchaffenheit der Anfangsmelodie, etwas Angenehmes, Schmeichelndes und Singendes an ſich hat, hören läßt. Eben dieſe Zwiſchenfigur mag auch in der Mitte und vor dem Ausgang angebracht werden. Dieſes iſt kein geringes Hülfsmittel, um ein ernſthaftes Fugenthema wohlhörend zu machen.

Wir ſchmeicheln uns: die Kunſt der einfachen Fuge möchte itzo genugſam aufgedecket ſeyn. Die Kunſt der Alten kann noch heutiges Tages genützet werden, wenn ſie nur mit dem Geſchmack der itzigen Zeiten verknüpfet iſt, und eine jede Sache juſt dahin geſtellet wird, wohin ſie gehöret.

In der Kirche ſowohl, als im Theater können die Fugenſätze ſehr gut angebracht werden, wenn die Gelegenheit da iſt. Es können Chöre: zwo bis dreyſtimmige Arien: ja gar der Text ſelbſt die beſte Gelegenheit dazu geben: nur müſſen die Anfangsthema nicht beſtändig gehöret werden, ſondern die vermittelnde Nebenfiguren ſollen mit darunter vermiſcht ſtehen, damit die Fuge einen guten melodieſen Zuſammenhang überkomme, welches wir alles hier deutlich geſagt haben. Das noch Fehlende wird eine geringe Praxis nachholen.

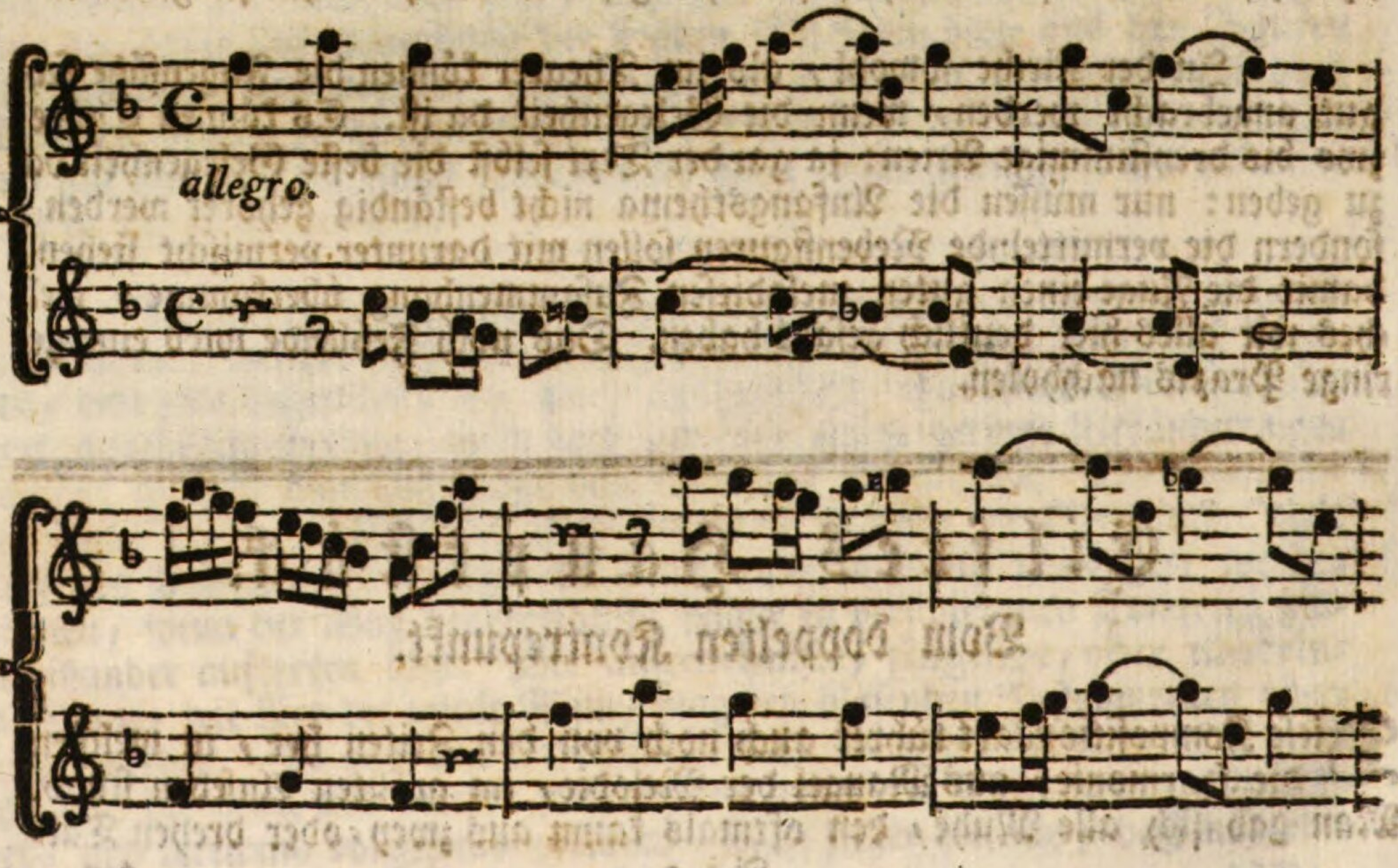
Eilftes Hauptſtück.

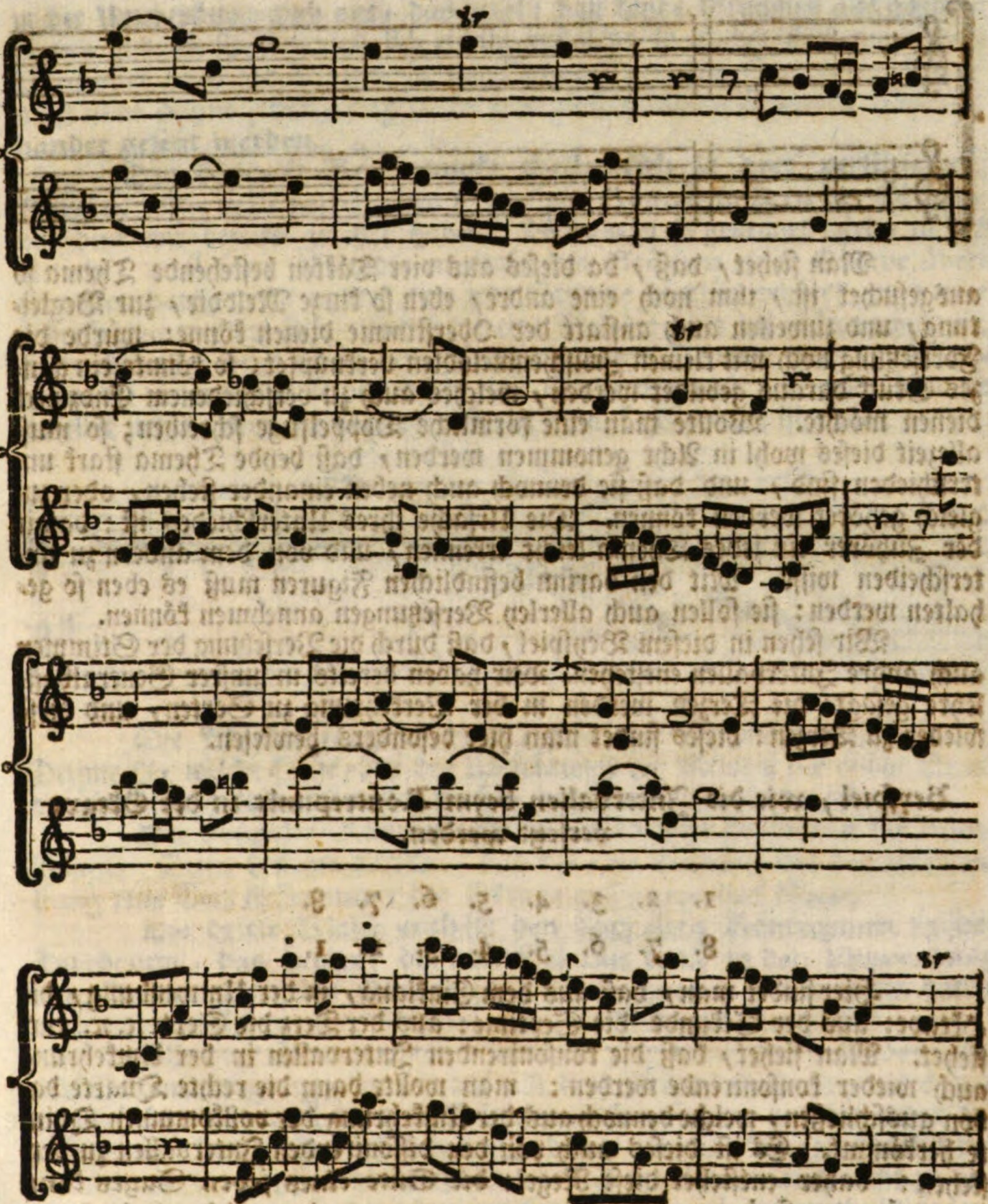
Vom doppelten Kontrepunkt.

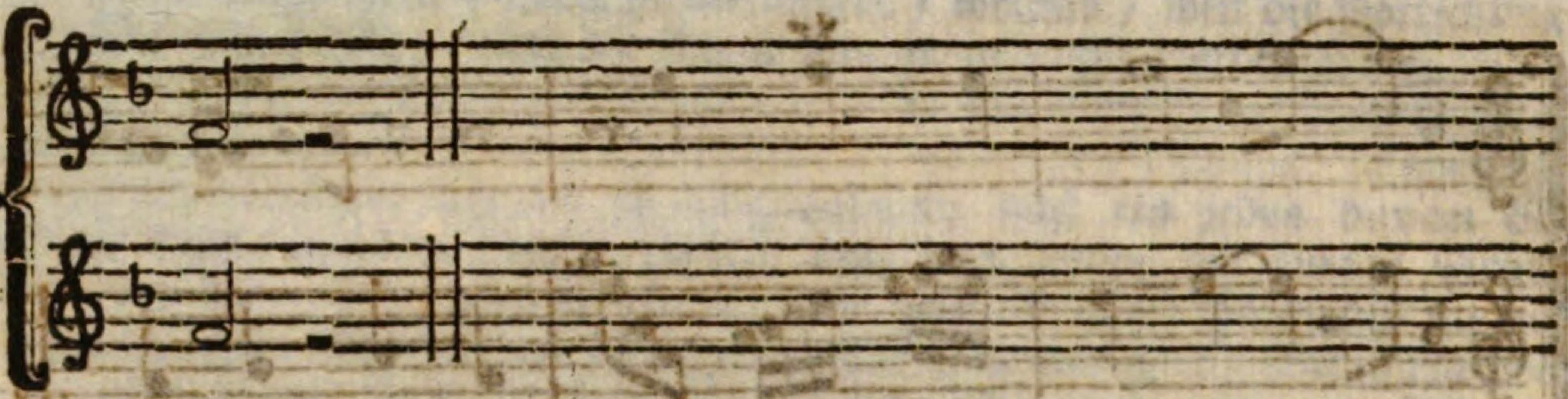
Dieſe Kompoſitionsart rühret auch noch von den Zeiten her, in welchen die Harmonie, aus Mangel der Melodie, im größten Anſehen ſtund. Man gab ſich alle Mühe, den oftmals kaum aus zwey- oder dreyen Tåkten

ten zuſammengeſetzten Geſang zu verlängern, welches, weil die Fortſetzung der Melodie fehlte, durch die Kunſt zuwege gebracht werden ſollte. Dadurch nun ſind die Kanons, Fugen, und der Kontrepunkt entſproſſen. Dieſer doppelte Kontrepunkt, beſtehet auf folgenden Grunde: es werden zwey verſchiedene Thema ſo angeordnet, daß ein jedes davon die Oberſtimme werden könne, indem daß das andre die zwote Stimme abgiebt. Weil aber gemeiniglich die erſte Stimme höher als die andre gehet; ſo muß, wenn dieſe zur erſten Stimme wird, jene ihren Geſang eine Oktave tiefer dagegen hören laſſen: oder aber, die zwote Stimme trägt ihre Melodie eine Oktave höher vor. Hat dieſer zwoſtimmige ſingende Satz die Länge von vier Täkten; ſo wird er alsbald auch acht Täkte lang, wenn die vier Täkte der zwoten Stimme an die Oberſtimme gefügt werden. Und wenn alsdenn eine Verſetzung dieſer acht Täckten geſchiehet, daß das Einemal die vier Täkte der Oberſtimme eine Oktave höher oder tiefer auf dieſe nämliche Art gehöret werden: das Andremal hingegen die vier Täkte der zwoten Stimme; ſo entſtehet eine Länge von ſechzehn Täkten. Iſt dieſe Länge in den benachbarten Tonarten wieder angebracht worden, ſo kann man gar leicht ein Stück von zwey und dreyßig Täkten hören. Ein Beyſpiel wird dieſes deutlicher machen.

Beyſpiel eines doppelten Kontrepunkts.







Man ſiehet, daß, da dieſes aus vier Täkten beſtehende Thema ſo ausgeſuchet iſt, ihm noch eine andre, eben ſo kurze Melodie, zur Begleitung, und zuweilen auch anſtatt der Oberſtimme dienen könne: würde die Fortſetzung noch mit kleinen Zwiſchenmelodien verknüpfet; ſo könnte ein ganzes Stück daraus gebildet werden, welches auch zu verſchiedenem Endzweck dienen möchte. Wollte man eine förmliche Doppelfuge ſchreiben; ſo muß allezeit dieſes wohl in Acht genommen werden, daß beyde Thema ſtark unterſchieden ſind, und daß ſie dennoch auch neben einander ſtehen, oder zugleich gehöret werden können. Die Urſache ihres Unterſchiedes iſt: damit der Zuhörer ein jedes Thema leicht erkennen, und von dem andern zu unterſcheiden wiſſe. Mit den darinn befindlichen Figuren muß es eben ſo gehalten werden: ſie ſollen auch allerley Verſetzungen annehmen können.

Wir ſehen in dieſem Beyſpiel, daß durch die Verſetzung der Stimmen auch andre Intervallen entſtehen. Wir haben bereits in unſrer Generalbaßlehre geſagt: die Terzen werden in der Verkehrung zu Sexten, und dieſe wieder zu Terzen: dieſes findet man hier beſonders bewieſen.

Beyſpiel, wie die Intervallen beym Kontrepunkt in der Oktave verſetzt werden.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

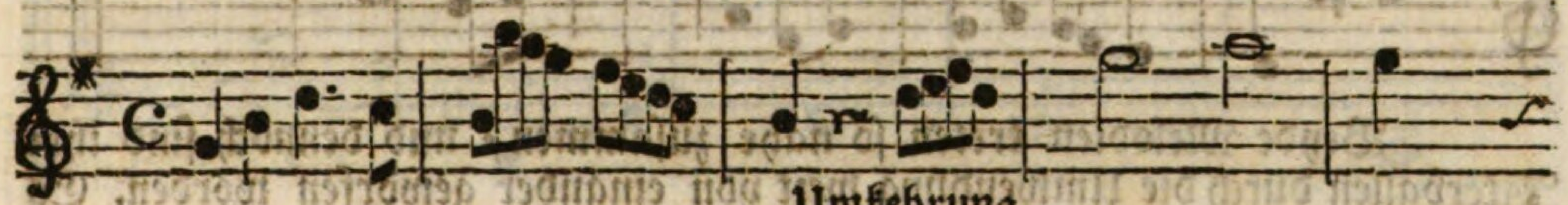
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Hier findet man, daß aus dem Einklang, in der Umwendung, die Oktave: aus der Sekunde die Septime: aus der Terz die Sexte ꝛc. ꝛc. entſtehet. Man ſiehet, daß die konſonirenden Intervallen in der Umkehrung auch wieder konſonirende werden: man wollte dann die rechte Quarte davon ausſchließen, welche dennoch aus der Umkehrung der vollkommnen Quinte herkömmt. Es iſt dieſes auch von den diſſonirenden Intervallen zu verſtehen: daher entſtehet dieſe Regel: die Güte eines jeden Satzes kann dadurch unterſuchet werden, wenn er umgewendet wird, ſo daß aus dem Baß die Oberſtimme, und aus dieſer der Baß entſtehet. Iſt er

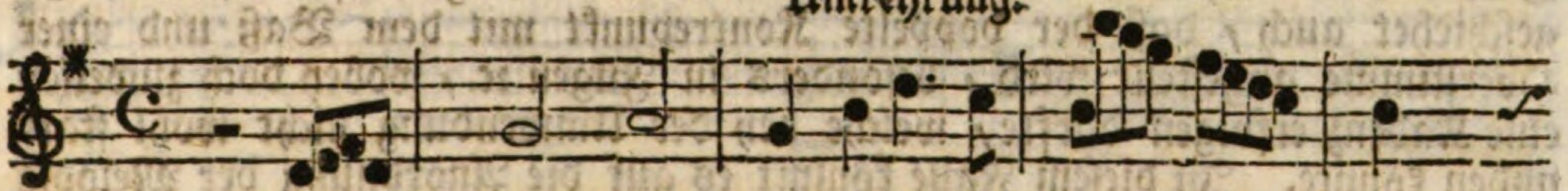
in

in der Umwendung auch gut, das heißt: daß beyde Stimmen gut harmoniren, und die Diſſonanzen ſich richtig auflöſen; ſo iſt der Satz gegründet. Weil aber doch die Quarte in der Umwendung zur Quinte wird; ſo muß man dahin ſehen, daß nicht zwo vollkommene Quarten hintereinander geſetzt werden.

Der doppelte Kontrepunkt theilet ſich in drey verſchiedene Klaſſen. Die erſte enthält den doppelten Kontrepunkt in der Oktave, von dem wir bereits geredet haben. Warum er ſo genennet wird, iſt die Urſache: weil ſeine Melodie niemals die Gränzen einer Oktave überſchreiten darf, wenn anders eine jede Stimme deutlich gehöret, und eine Oberſtimme werden ſoll. Gehet die eine Melodie über die Oktave hinauf; ſo wird dieſe, wenn ſie in den Platz der zwoten Stimme rückt, und dagegen die zwote Stimme der erſten ihre Stelle einnimmt, dennoch über ſie daſelbſt ſtehen, weil ſie über die Oktave hinauf geſchritten iſt, als:



Umkehrung.



Die Melodie fängt in G an, geht aber im zweyten Takt in die Dezime H, welche Höhe, bey der Umkehrung, die Melodie der erſten Stimme überſteiget, und undeutlich macht, dahero es zu verhüten iſt.

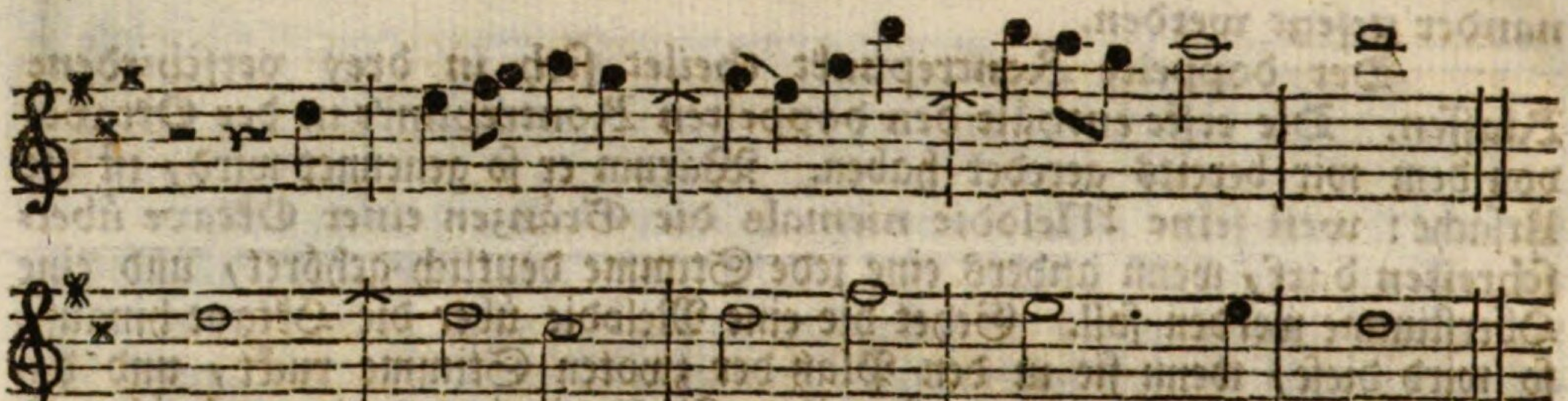
Der doppelte Kontrepunkt in der Dezime gehöret in die zwote Klaſſe. Dieſer beſtehet darinn: daß die eine Stimme bey der Umwendung eine Terz tiefer unter die Oktave geſetzt werden könne.

Die dritte Klaſſe enthält den doppelten Kontrepunkt in der Duodezime, das heißet: die eine Stimme kann in der Umwendung eine Quinte unter die Oktave geſchrieben werden. Die Alten hatten noch mehrere Arten, die aber ganz aus der Mode gekommen ſind.

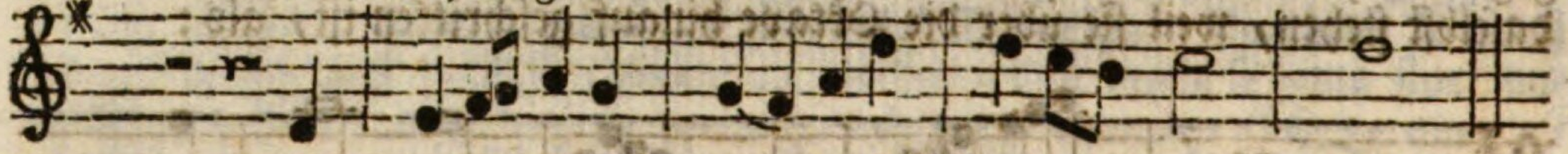
Alle drey Bewegungen, ſind hier zu gebrauchen: beſonders aber die Seitenbewegung, die ſich auf alle drey Arten des Kontrepunkts vornämlich beziehet, weil die eine Melodie aus langſamen, und die andre aus geſchwinden Intervallen beſtehen muß, damit eine jede Melodie deutlich und kennbar wird. Dieſe beyde verſchiedene Melodien dürfen auch nicht zu gleicher Zeit eintreten, ſondern der langſame Satz muß mehrentheils voraus gehen. Auch iſt es gut, wenn beyde Stimmen vor der Umwendung nahe

beyſammen liegen, weil ſie in der Umwendung nachgehends weit genug von einander kommen.

Beyſpiel eines Kontrepunkts in der Oktave.

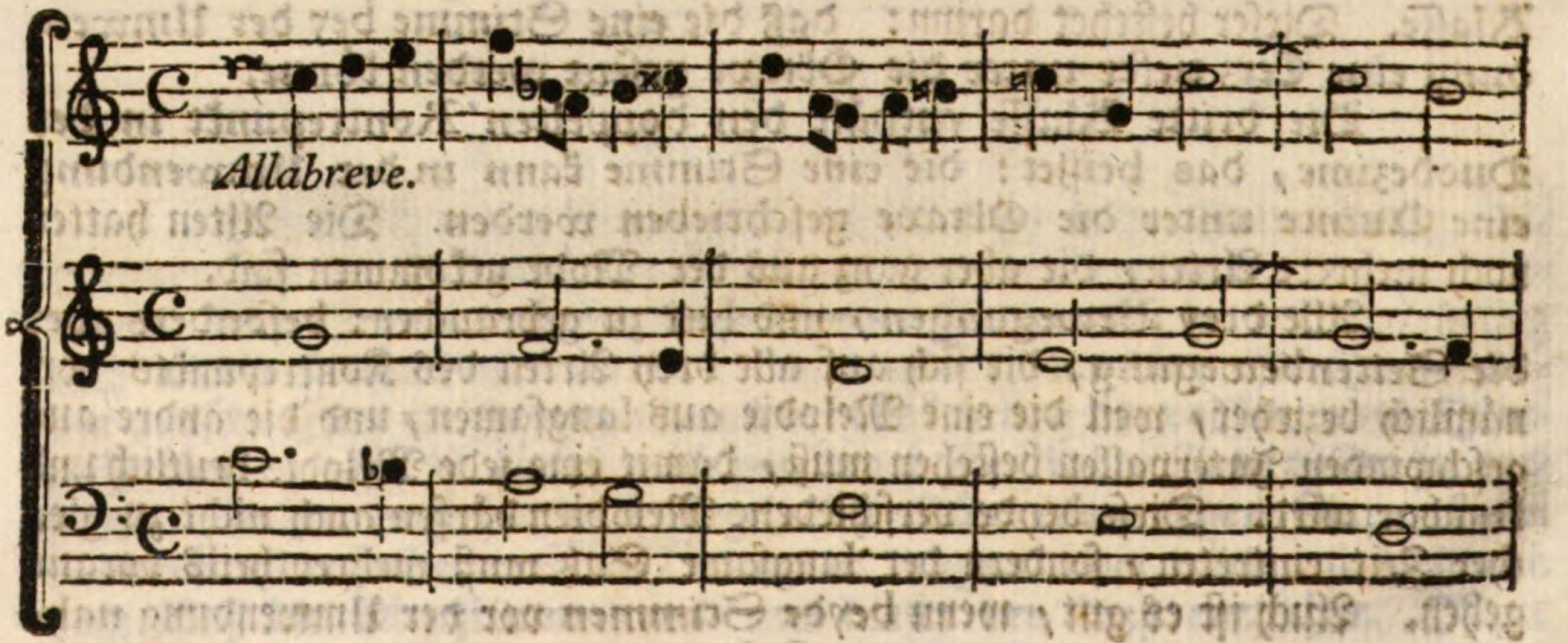


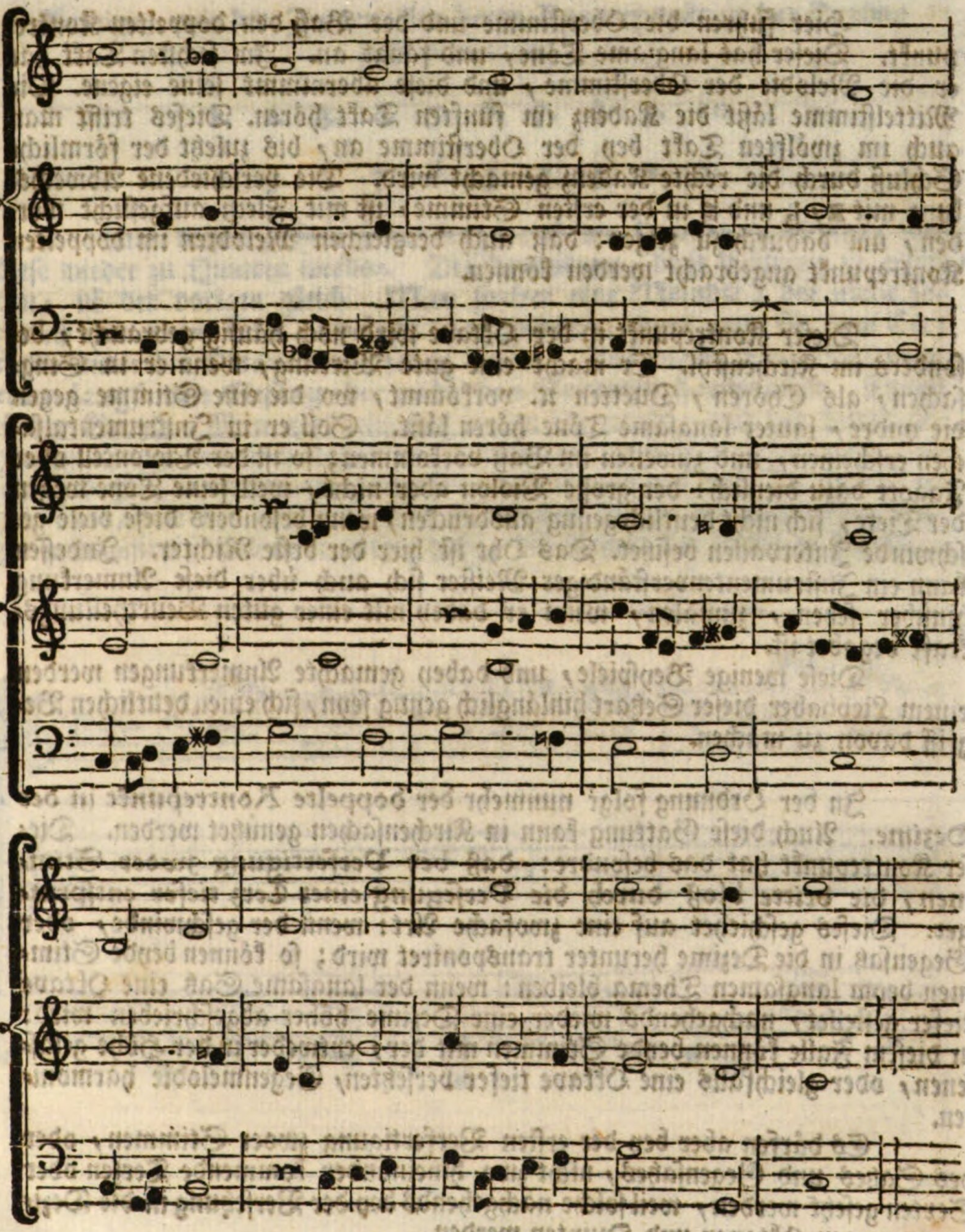
Die Umkehrung.



Beyde Melodien treten ſo nahe zuſammen, und dennoch ſind ihre Intervallen durch die Umwendung weit von einander geworfen worden. Es geſchiehet auch, daß der doppelte Kontrepunkt mit dem Baß und einer Oberſtimme angeſtellt wird, beſonders in Fugen ꝛc., wobey doch zuweilen eine Kadenz erfolgen dürfte, welche bey der Umwendung nicht wohl ſtatt finden könnte. In dieſem Falle kömmt es auf die Anordnung der Melodie an. Sind aber drey Stimmen vorhanden; ſo darf die kadentiſirende Klauſel derjenigen Stimme gegeben werden, die nur die Begleitung hat.

Dreyſtimmiger Kontrepunkt in der Oktave.





Hier führen die Oberſtimme und der Baß den doppelten Kontrepunkt. Dieſer hat langſame Töne, und fängt an. Im ſechſten Takt hat er die Melodie der Oberſtimme, und dieſe übernimmt ſeine eigene. Die Mittelſtimme läßt die Kadenz im fünften Takt hören. Dieſes trifft man auch im zwölften Takt bey der Oberſtimme an, bis zuletzt der förmliche Schluß durch die rechte Kadenz gemacht wird. Die verſchiedene Abwechslung mit ♯, ♭ und ♮ in der erſten Stimme, iſt mit Fleiß aufgeſucht worden, um dadurch zu zeigen: daß auch dergleichen Melodien im doppelten Kontrepunkt angebracht werden können.

Dieſer Kontrepunkt in der Oktave wird noch häufig gebraucht, beſonders im Kirchenſtyl. Er macht eine gute Wirkung, wenn er in Singſachen, als Chören, Duetten ꝛc. vorkömmt, wo die eine Stimme gegen die andre, lauter langſame Töne hören läßt. Soll er in Inſtrumentalſachen erſcheinen, und zuweilen im Baß vorkommen; ſo iſt der Violoncell oder Fagott dazu dienlich: der große Violon aber nicht, weil ſeine Töne wegen der Tiefe, ſich nicht deutlich genug ausdrücken, wenn beſonders dieſe viele geſchwinde Intervallen beſitzet. Das Ohr iſt hier der beſte Richter. Indeſſen kann ein Inſtrumentenverſtändiger Meiſter ſich auch über dieſe Anmerkung hinüber ſetzen, zumalen, wenn er dabey mit einer guten Beurtheilungskraft begabet iſt.

Dieſe wenige Beyſpiele, und dabey gemachte Anmerkungen werden einem Liebhaber dieſer Setzart hinlänglich genug ſeyn, ſich einen deutlichen Begriff davon zu machen.

In der Ordnung folgt nunmehr der doppelte Kontrepunkt in der Dezime. Auch dieſe Gattung kann in Kirchenſachen genützet werden. Dieſer Kontrepunkt hat das beſondre: daß bey Verfertigung zwoer Stimmen, die dritte bloß durch die Verſetzung einer Terz tiefer entſpringet. Dieſes geſchiehet auf eine zwofache Art: wenn der geſchwinde, oder Gegenſatz in die Dezime herunter transponiret wird; ſo können beyde Stimmen beym langſamen Thema bleiben: wenn der langſame Satz eine Oktave tiefer geſtellet, nachgehends wieder eine Dezime höher abgeſchrieben wird: in dieſem Falle können beyde Stimmen mit der, entweder in der Höhe gelaſſenen, oder gleichfalls eine Oktave tiefer verſetzten, Gegenmelodie harmoniren.

Es dürfen aber bey der erſten Verfertigung zwoer Stimmen, oder des Satzes und Gegenſatzes, nicht zwo hineinander kommende Terzen oder Sexten geſetzt werden, weil ſolche nachgehends bey der Verſetzung in die Dezime zu zwoen Oktaven und Quinten werden.

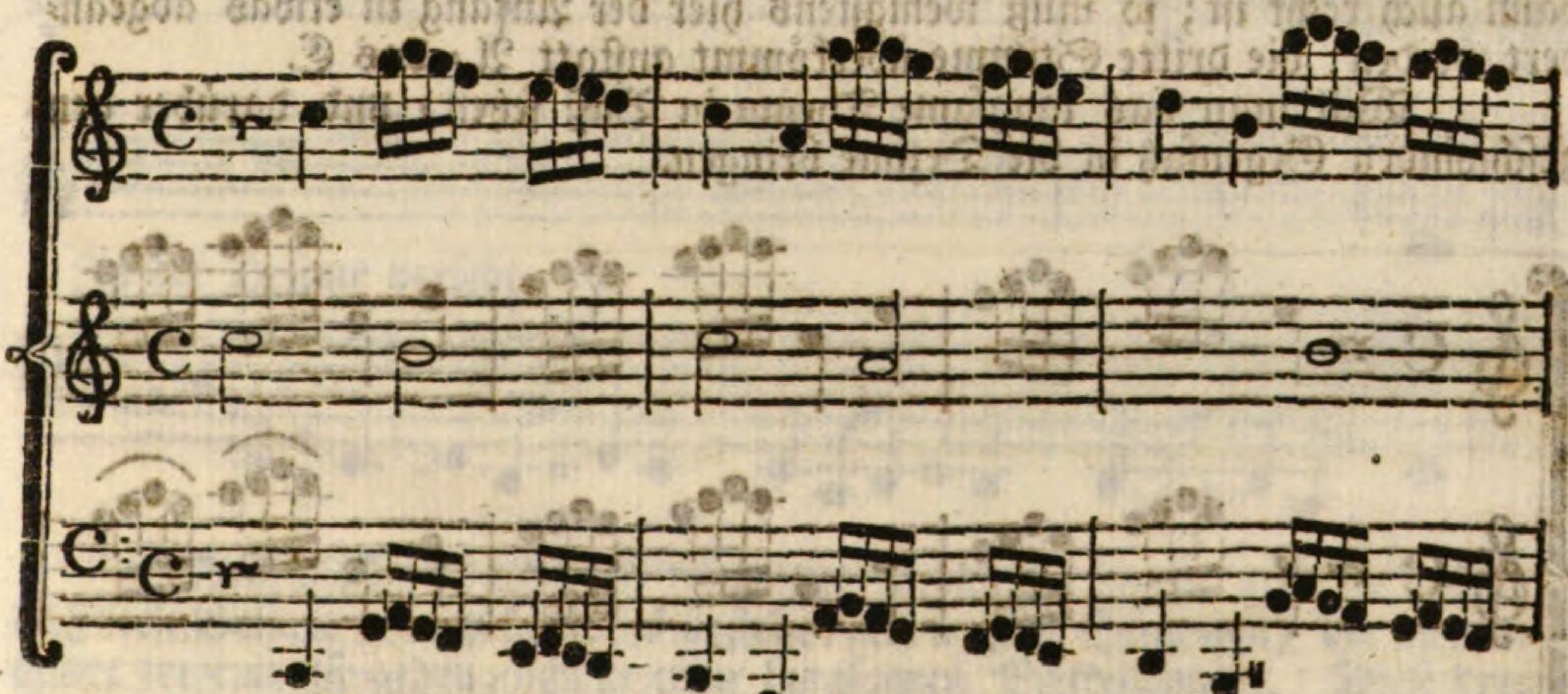
Anzeige, wie die Intervallen beym Kontrepunkt in der Dezime ſich verändern.

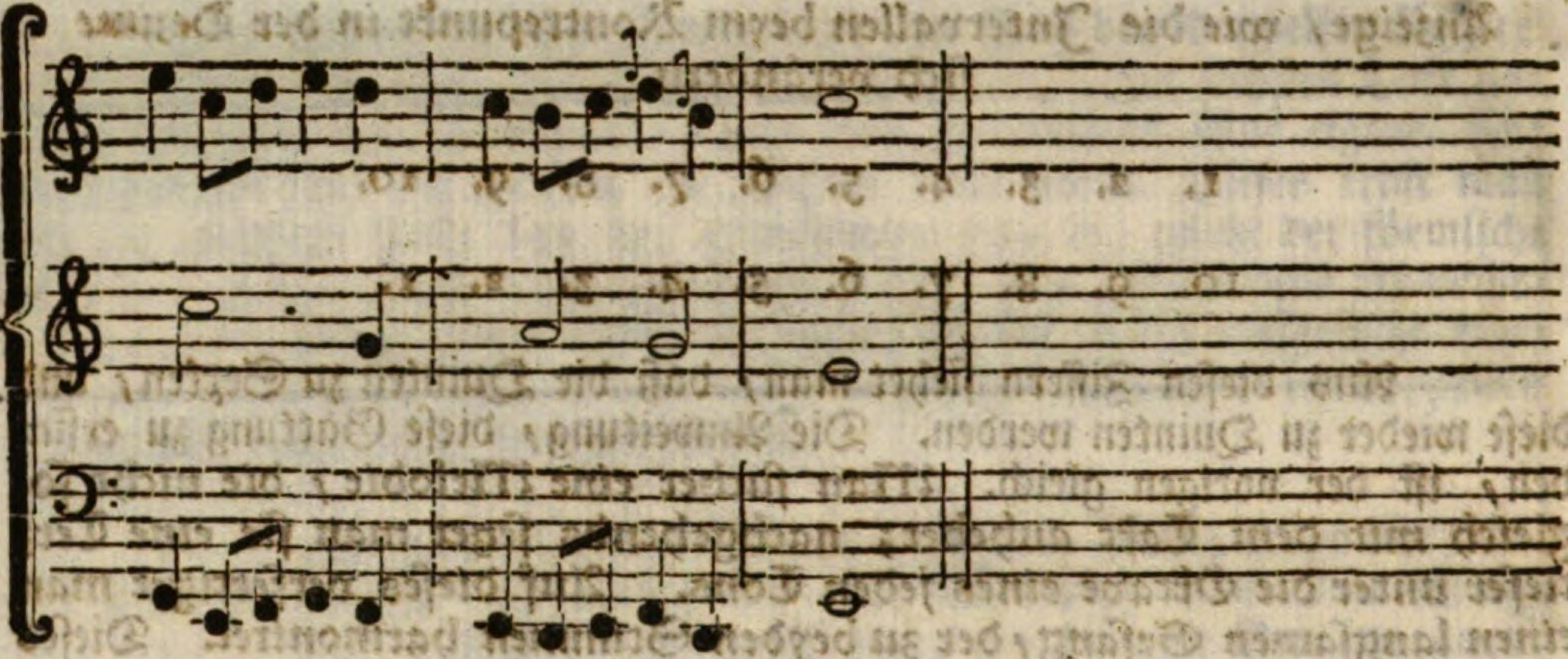
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Aus dieſen Ziffern ſiehet man, daß die Quinten zu Sexten, und dieſe wieder zu Quinten werden. Die + ~~Anweitung~~, dieſe Gattung zu erfinden, iſt der vorigen gleich. Man ſuchet eine Melodie, die nicht ſogleich mit dem Takt anhebet; nachgehends ſetzet man ſie eine Terz tiefer unter die Oktave eines jeden Tons. Auf dieſes verfertiget man einen langſamen Geſang, der zu beyden Stimmen harmoniret. Dieſes iſt der Grund. Man wird alſo aus dieſem Unterricht, und den hierzu gehörigen Beyſpielen auch begreifen, warum wir dieſe nicht zwoſtimmig hinſetzen: daß es nur deswegen geſchiehet, damit man auf dieſe Art ſogleich ſehen könne, wie der langſame Satz mit beyden Arten des geſchwinden Satzes harmoniret, und nicht nöthig habe, die Regeln der Alten zu wiſſen. +Anleitung

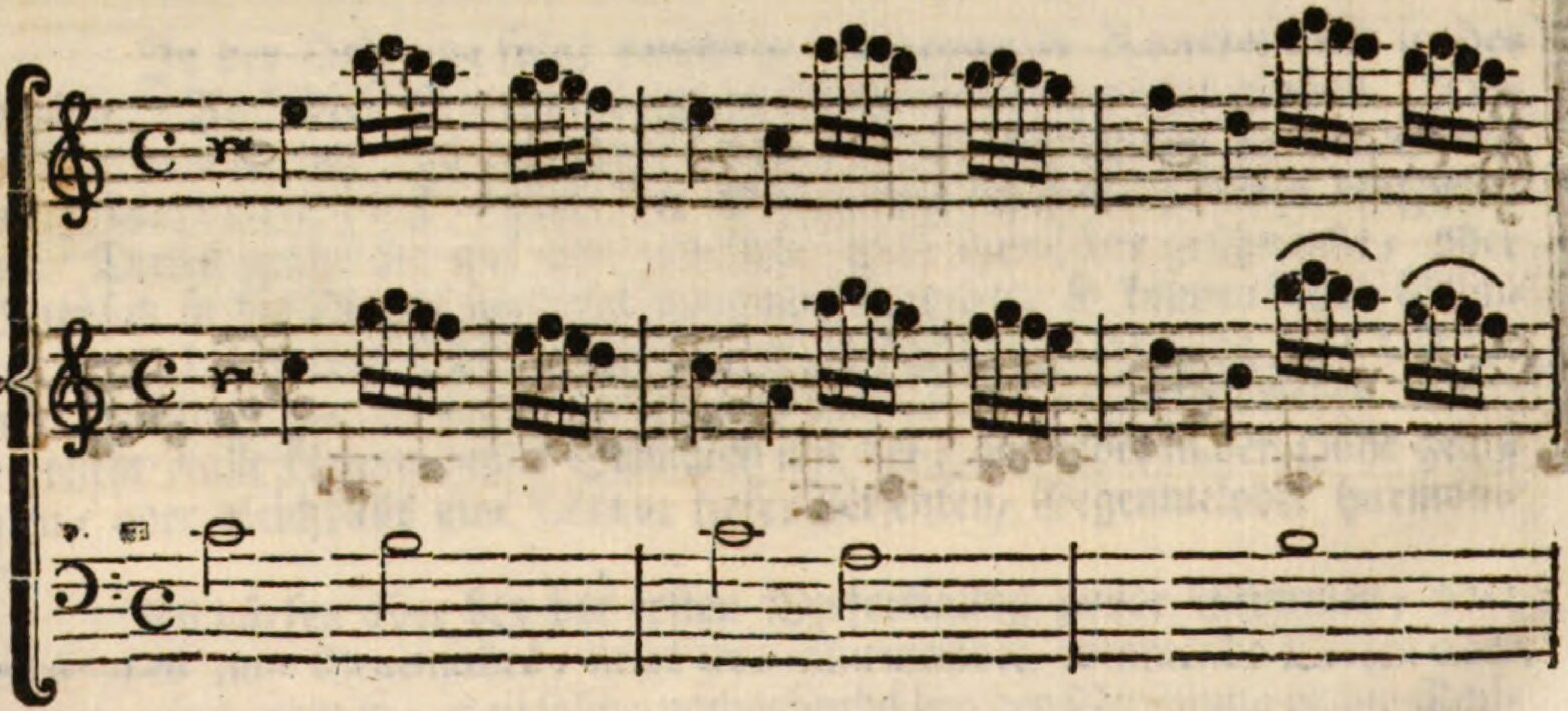
Beyſpiel eines Kontrepunkts in der Dezime.

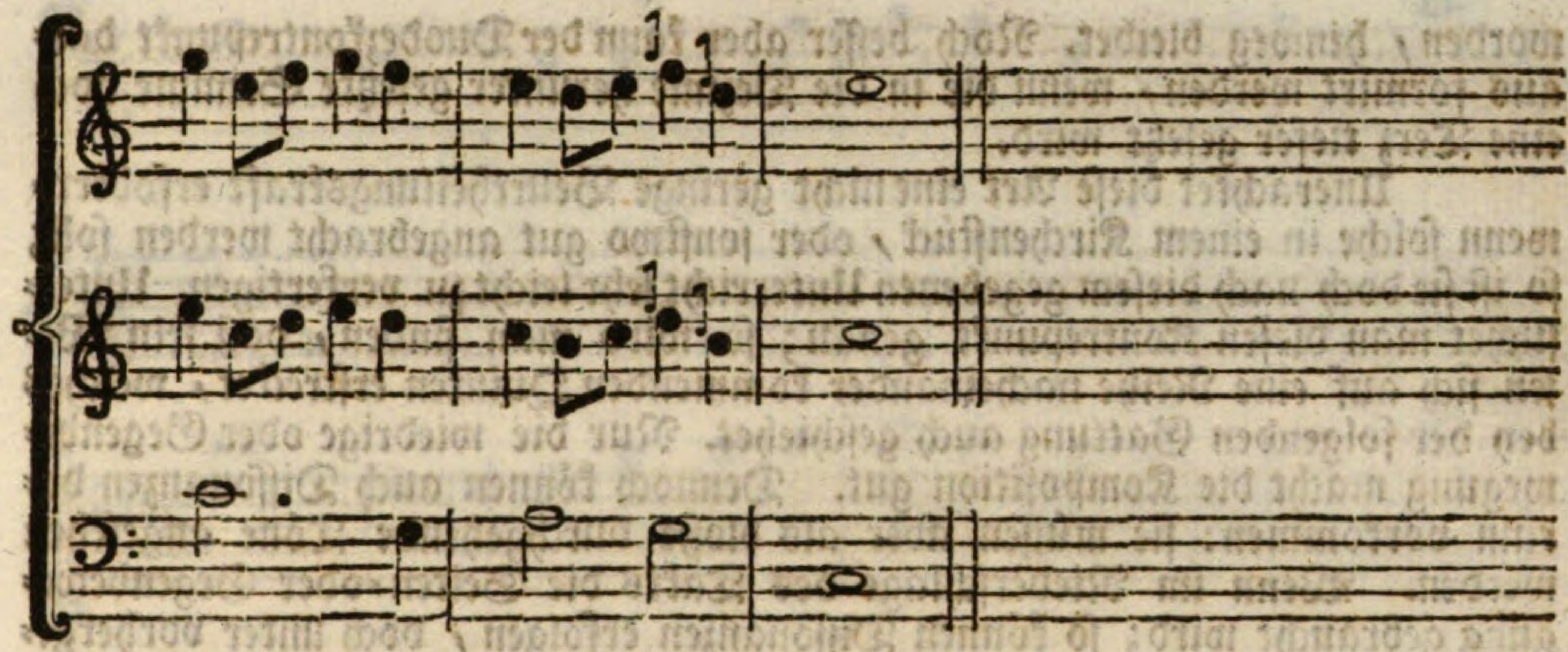




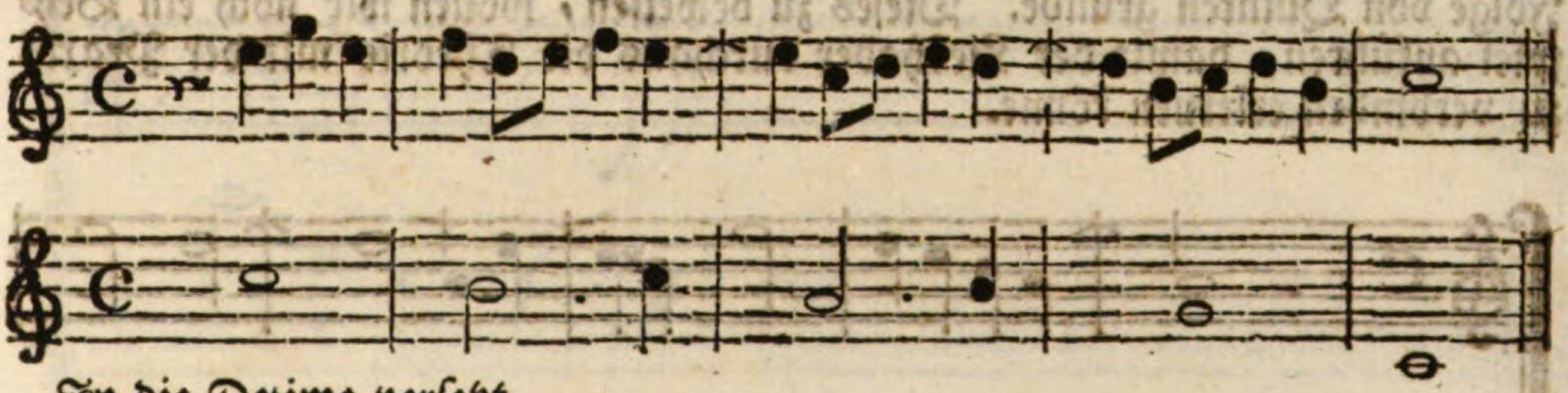
Das langſame Thema hebt im Einklange an. Dieſes dürfte auch in der Oktave geſchehen. Werden dieſe drey Stimmen unterſucht, ſo findet man, daß die widrige Bewegung den Gebrauch dieſes Kontrepunkts erlaubet: weil der Grund auf lauter vollkommnen Akkorden beſtehet, und alſo ohne dieſe widrige Bewegung gar ſelten gut geheißen werden dürfte. Daß freylich alle drey Stimmen zuſammen harmoniren, wenn auch gleich keine Tonart beobachtet wird: verlangt man aber dieſes, wie es dann auch recht iſt; ſo muß wenigſtens hier der Anfang in etwas abgeändert werden: die dritte Stimme überkömmt anſtatt A, das C.

Will man das langſame Thema in Baß ſetzen, und darüber den geſchwinden Gegenſatz in die Dezime bringen.

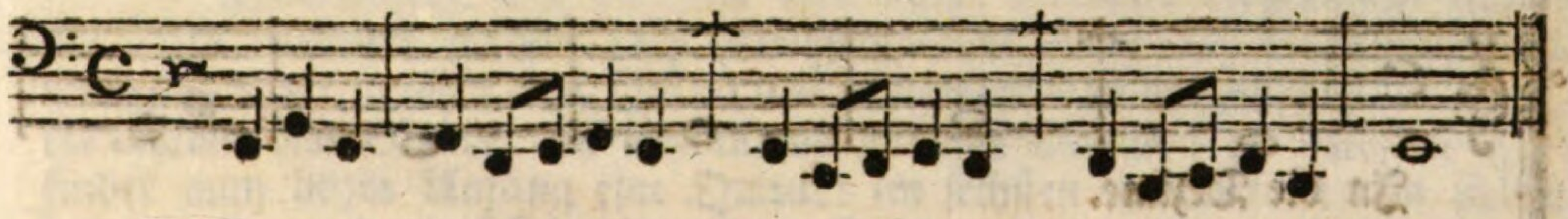




Allhier wird einem Jeden die Verfertigung der Oberſtimme ſogleich in die Augen fallen, weil ſie bloß durch die Transpoſition herkömmt. Die beyden Stimmen harmoniren mit dem Baß. Daß auch gebundene Töne darunter können angebracht werden, beweiſet beyſtehendes Beyſpiel.



In die Dezime verſetzt.



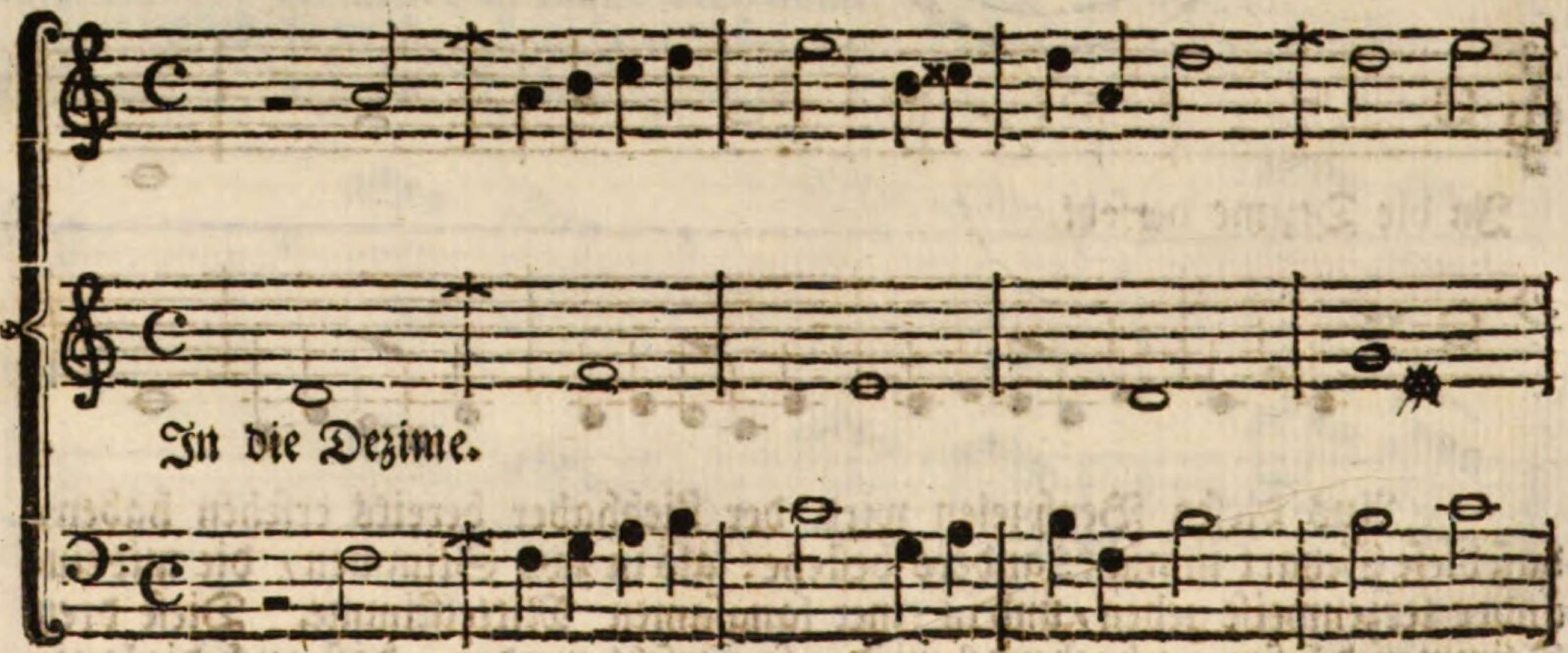
Aus dieſen Beyſpielen wird der Liebhaber bereits erſehen haben, daß dieſe Setzart in nichts anders beſtehe: als in zwo Stimmen, die mit einander terzenweiſe gehen, und in einer langſamen Mittelſtimme. Dieſe drey Stimmen dürfen nachgehends wieder ſo verſetzt werden, daß auch die langſame Stimme eine Dezime tiefer ſtehet: desgleichen eine Terz höher transponirt werden könne.

Aus dieſem Kontrepunkt kann ganz füglich, der vorhergehende in der Oktave entſpringen, wenn die eine Stimme, die in die Dezime verſetzt wor-

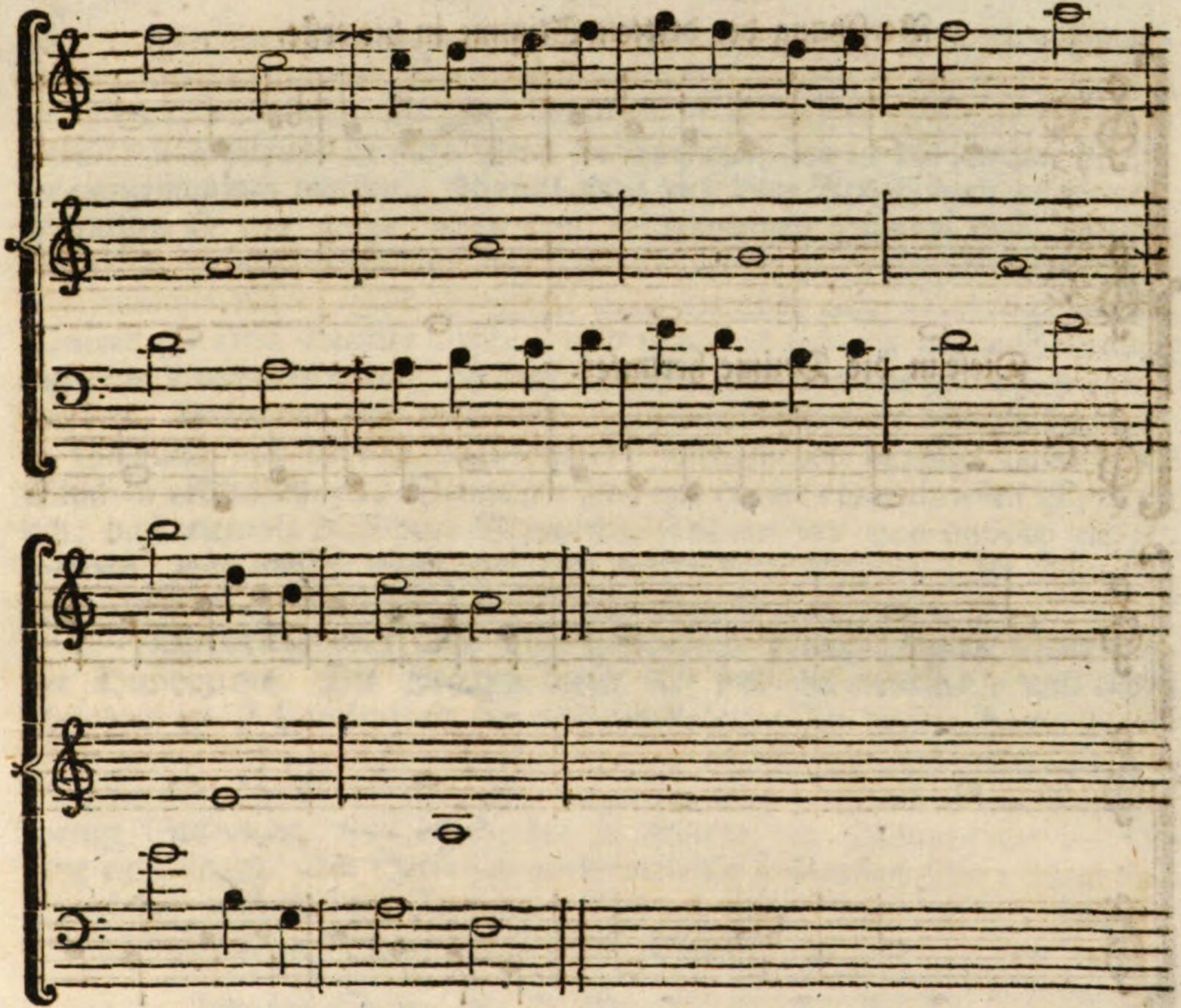
worden, hinweg bleibet. Noch beſſer aber kann der Duodezkontrepunkt daraus formirt werden, wenn die in die Dezime herunter geſetzte Stimme noch eine Terz tiefer geſetzt wird.

Unerachtet dieſe Art eine nicht geringe Beurtheilungskraft erfodert, wenn ſolche in einem Kirchenſtück, oder ſonſtwo gut angebracht werden ſoll; ſo iſt ſie doch nach dieſem gegebenen Unterricht ſehr leicht zu verfertigen. Unterſuchet man dieſen Kontrepunkt genau; ſo wird man finden, daß ſein Weſen ſich auf eine Reihe nacheinander kommenden Quinten erſtrecket, welches bey der folgenden Gattung auch geſchiehet. Nur die wiedrige oder Gegenbewegung macht die Kompoſition gut. Dennoch können auch Diſſonanzen darinn vorkommen: ſie müſſen aber als bloße durchgehende Töne angeſehen werden. Wenn im Niederſchlage des Takts die Seiten- oder Gegenbewegung gebraucht wird; ſo können Diſſonanzen erfolgen, doch unter vorhergehender Bedingung. Bey der Hinzuſetzung und Erfindung des langſamen Satzes zum Gegenſatze, hat man dahin zu ſehen, daß ſolcher mit dieſem eine Abwechslung in Sexten, Oktaven, Terzen und Quinten habe, beſonders beym erſten und dritten Viertheil eines Takts.

Wir haben vorhin gemeldet, daß dieſer Kontrepunkt ſich auf eine Folge von Quinten gründe. Dieſes zu beweiſen, wollen wir noch ein Beyſpiel anführen, damit der Liebhaber durchaus die Theorie mit der Praxis zu verbinden erlernen könne.

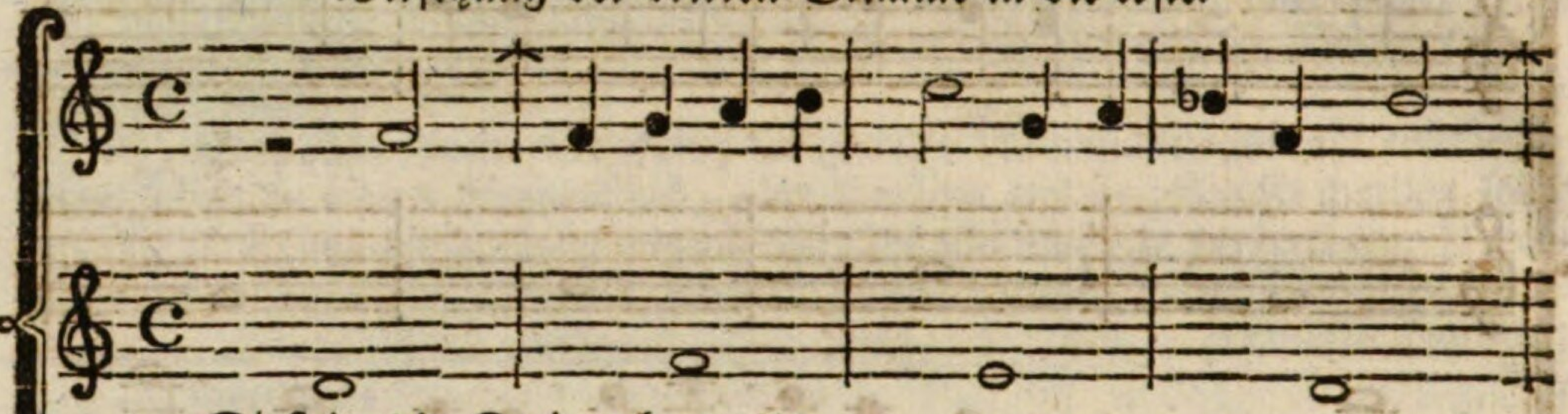


Man

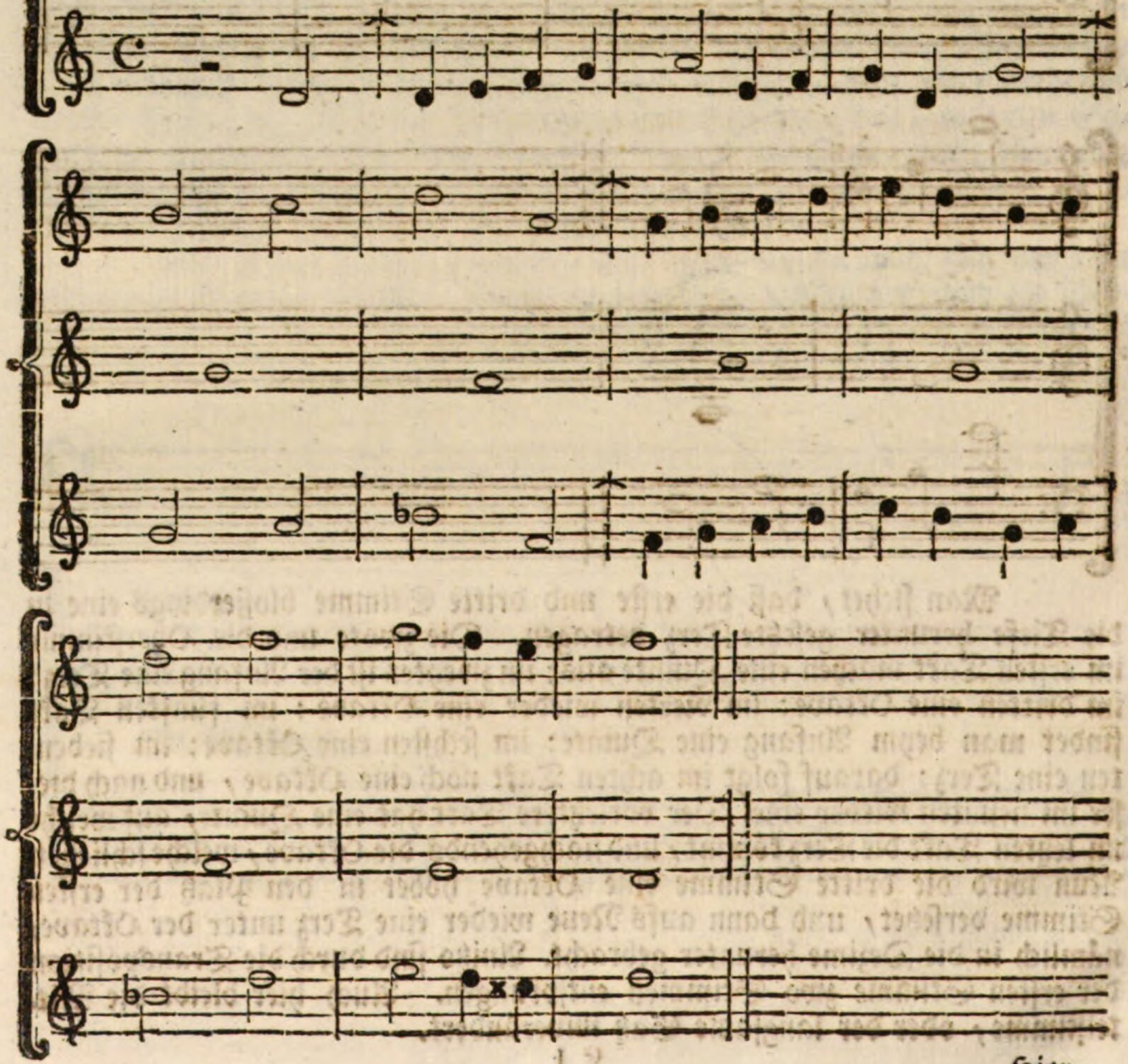


Man ſiehet, daß die erſte und dritte Stimme bloßerdings eine in die Tiefe herunter geſetzte Terz betragen. Die zwote und die Oberſtimme im erſten Takt machen eine Quinte aus: im zweyten iſt der Anfang eine Terz: im dritten eine Oktave: im vierten wieder eine Oktave: im fünften Takt findet man beym Anfang eine Quinte: im ſechſten eine Oktave: im ſiebenten eine Terz: darauf folgt im achten Takt noch eine Oktave, und nach dieſer im neunten wieder eine. Der vorletztere Takt hat eine Quinte, auf welche im letzten Takt die Terz kömmt, und nachgehends die Oktave, welche ſchließet. Nun wird die dritte Stimme eine Oktave höher in den Platz der erſten Stimme verſetzet, und dann aufs Neue wieder eine Terz unter der Oktave, nämlich in die Dezime herunter gebracht. Anitzo ſind durch die Transpoſition der erſten Stimme zwo Stimmen entſprungen. Auch hier bleibt die Mittelſtimme, oder der langſame Satz unverändert.

Verſeßung der dritten Stimme in die erſte.



Dieſe in die Dezime herunter.



Hier muß nun der langſame Satz wieder zu allen drey Verſetzungen des Gegenſatzes ſtimmen. Dieſer iſt, wie geſagt, zuerſt in die Dezime herunter geſetzet: bey dieſem Beyſpiel hingegen iſt er wieder eine Oktave höher geſtellt: und hiervon iſt aufs Neue die Transpoſition in die Dezime herunter vorgenommen worden. Nimmt man dieſe drey Verſetzungen zuſammen; ſo machen ſie eine ganze Reihe von vollkommenen Quinten aus. Dieſes könnte ebenfalls eine Entdeckung abgeben, wie ein ſolcher Kontrepunkt leicht nachzumachen wäre. Zum Beyſpiel: man erfindet eine Melodie: transponiret ſie eine Quinte tiefer, und ſchreibet ſodann beyde Stimmen auf eine Linienreihe hin. Zu dieſen zwoen, eine Quinte unter ſich betragenden, Stimmen ſetzt man eine langſame Melodie, die als die dritte Stimme mit beyden harmoniret: nachgehends ſchreibet man dieſes Stück in ordentliche zwo Stimmen hin, wie es hier vorgeſchrieben iſt, nämlich: daß niemals dieſe drey Stimmen, ſondern nur zwo davon, gehört werden: man wollte dann noch eine dritte dazu ſchreiben, die aber ganz nicht durch die Transpoſition ihr Daſeyn überkommen müßte.

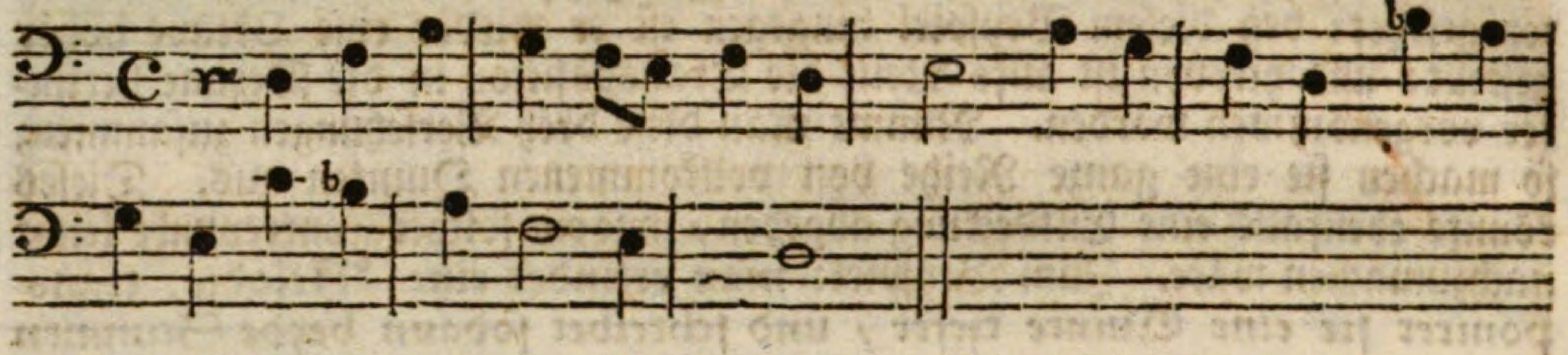
Die dritte Gattung des doppelten Kontrepunkts beſtehet in der Duodezime. Die Gränzen dieſer Art ſind die weiteſten, weil beyde Melodien zwölf Stuffen weit von einander ſtehen. In dieſen Kontrepunkt können alle Diſſonanzen und Bindungen angebracht werden. Nur die Quinte und die Duodezime müſſen nicht oft erſcheinen, beſonders in wenig Stimmen: weil durch ihre Verſetzung der Einklang und die Oktave entſpringen. Die Sexte ſoll mehrentheils gebunden ſeyn: durch ihre Verſetzung entſteht eine Septime. Wie ein jedes Intervall ſich durch die Verſetzung verändert, lehret beyſtehende Tabell:

12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.

Man ſiehet hier, daß aus der Duodezime die Oktave: aus der Undezime die Sekunde: aus der Dezime die Terz, und ſo fort, wird.

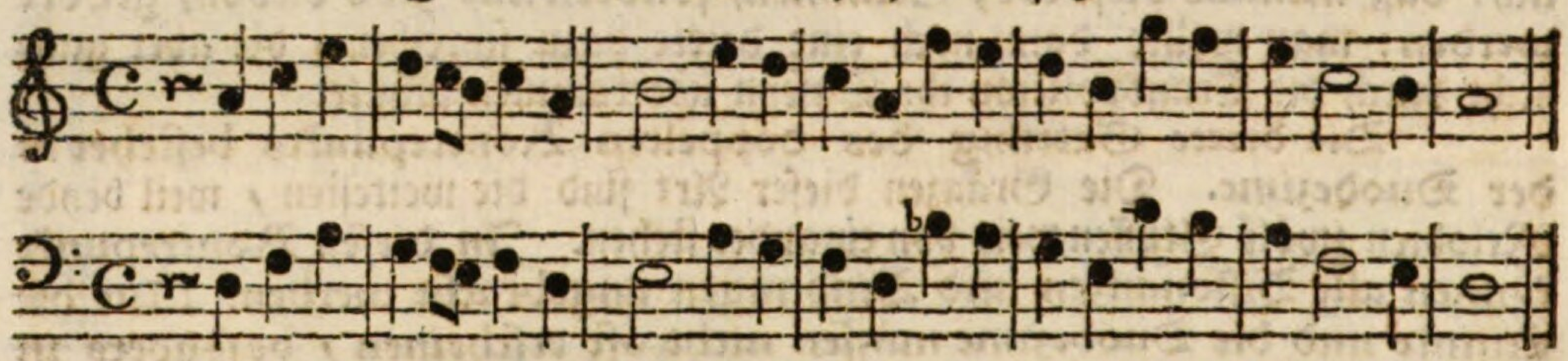
Die Art dieſen Kontrepunkt zu erlernen, iſt mit vorhergehender gleich. Man ſchreibet eine Melodie auf: verſetzet ſolche nachgehends eine Duodezime höher oder tiefer, und wenn es ſeyn kann, auf eine Linienreihe: alsdenn verfertigt man zu beyden Stimmen einen langſamen Geſang, der mit ihnen harmoniret, ſo iſt dieſer Kontrepunkt geendiget. Beyde Sätze können, wie geſagt, eine Oktave höher oder tiefer verſetzet werden: genug, wenn ſie nur alle beyde geſchickt ſind, die erſte oder zwote Stimme in der Verſetzung abzugeben.

Beyſpiel eines Fugenthema zu einem Kontrepunkt in der Duodezime.



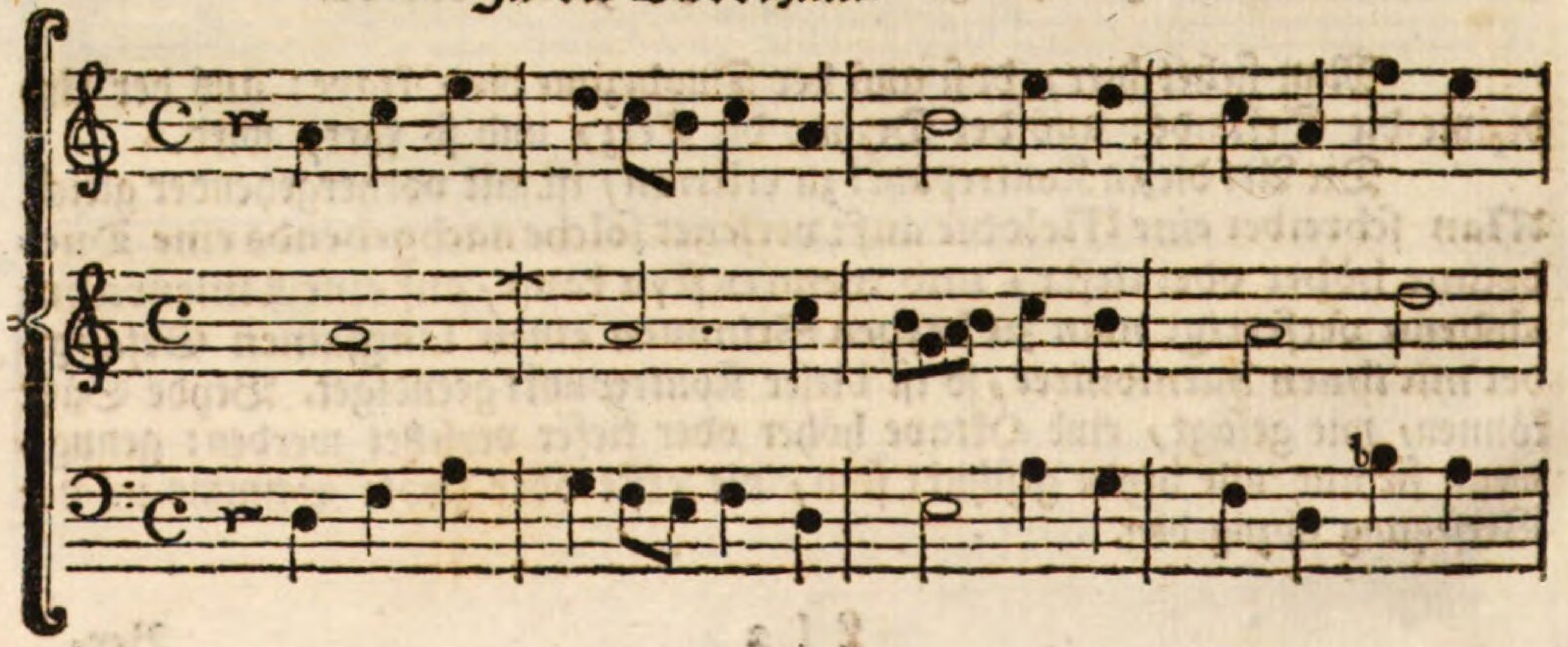
Sollte aus dieſer Baßmelodie ein Kontrepunkt in der Duodezime gemacht werden; ſo müßte man ſie eine Quinte höher über die Oktave in die erſte Stimme ſetzen, als:

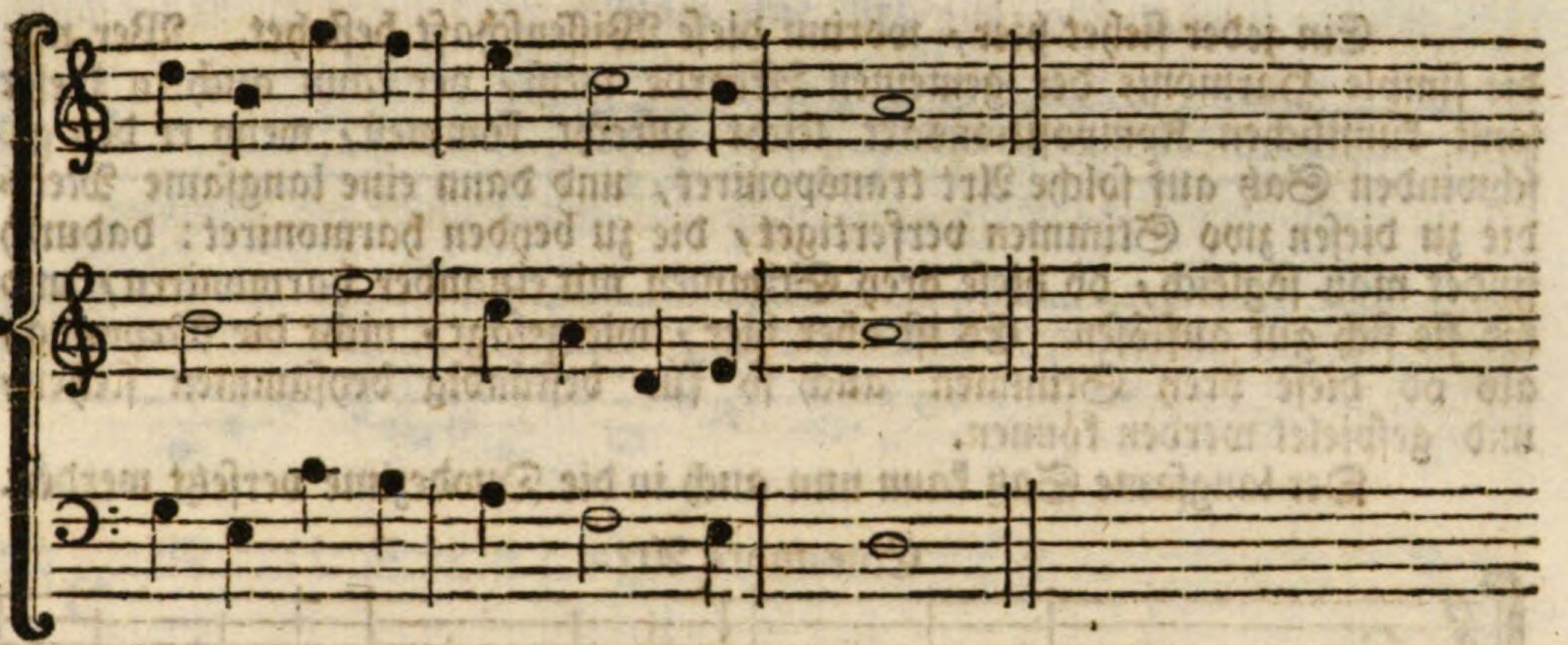
In die Duodezime höher verſetzet.



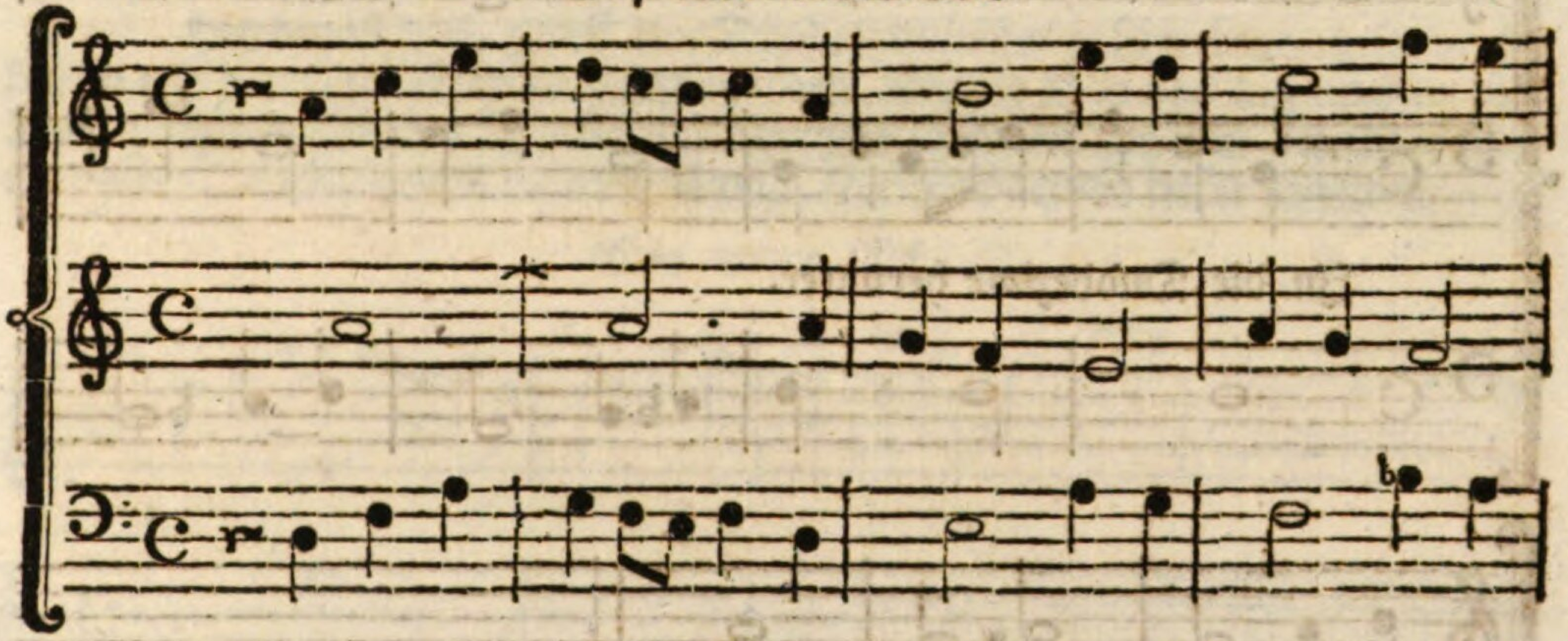
Zu dieſen zwo Stimmen wird eine, in die Mitte kommende, langſame Melodie ſo angeordnet, daß ſie zu beyden harmoniret. Die drey Stimmen, nämlich der langſame und geſchwinde Satz, werden ordentlich in die Partitur eingetragen, ob ſie gleich wie die vorhergehenden nur zwoſtimmig zu gebrauchen ſind.

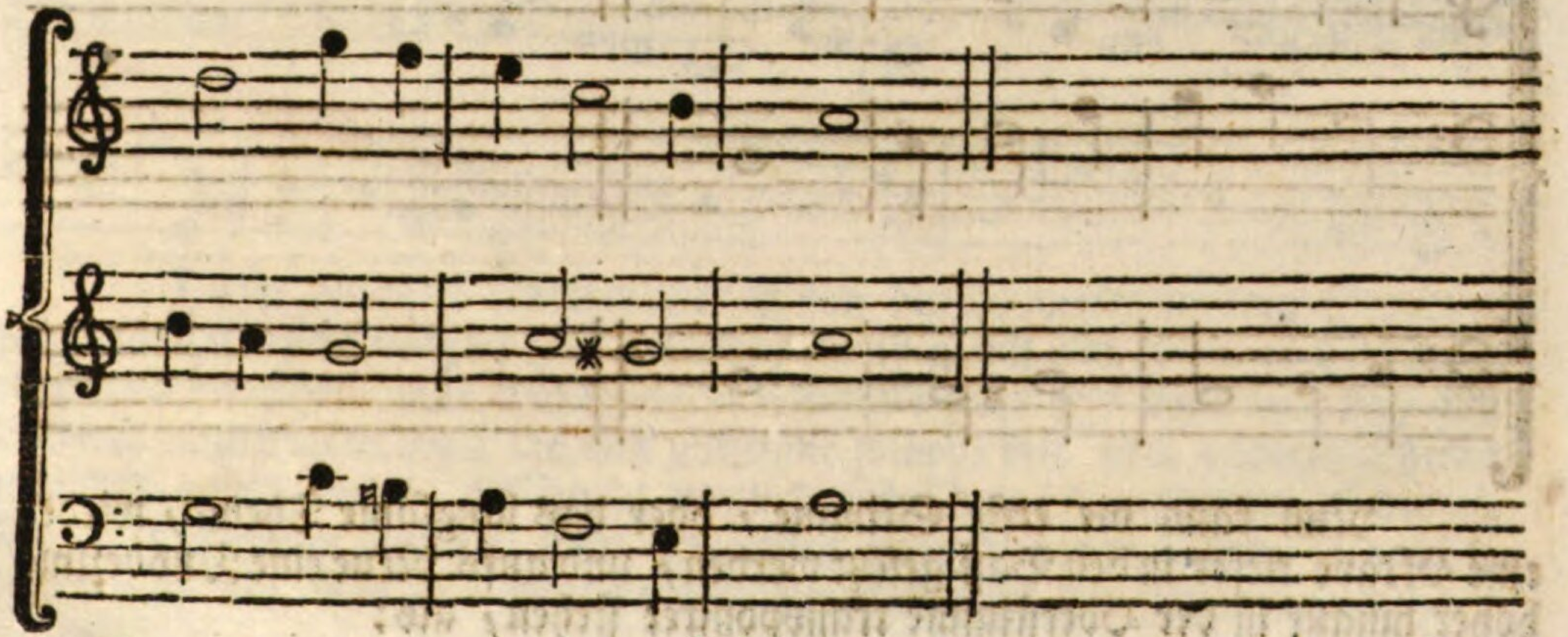
In die Duodezime.





Auf eine andre Art.

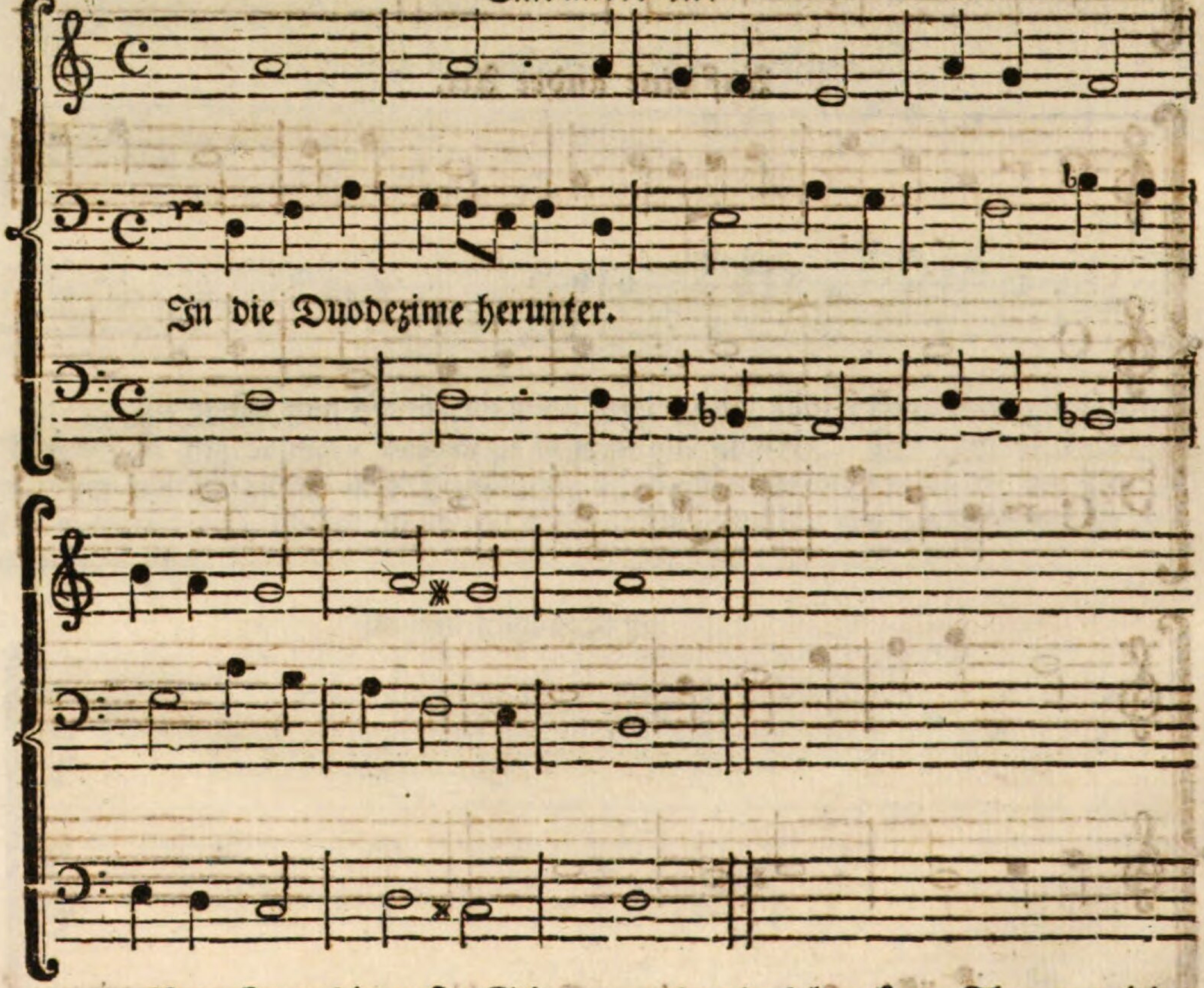




Ein jeder ſiehet hier, worinn dieſe Wiſſenſchaft beſtehet. Wer nur die ſimple Harmonie der gemeinen Akkorde weiß, der kann auch in dieſer ſonſt künſtlichen Kompoſitionsart leicht zurecht kommen, wenn er den geſchwinden Satz auf ſolche Art transponiret, und dann eine langſame Melodie zu dieſen zwo Stimmen verfertiget, die zu beyden harmoniret: dadurch findet man ſogleich, ob dieſe drey Stimmen mit einander harmoniren, und wo ſie ſich gut auflöſen. Es iſt aber hier, wie geſagt, nicht die Meynung, als ob dieſe drey Stimmen auch ſo für beſtändig beyſammen ſtehen, und geſpielet werden können.

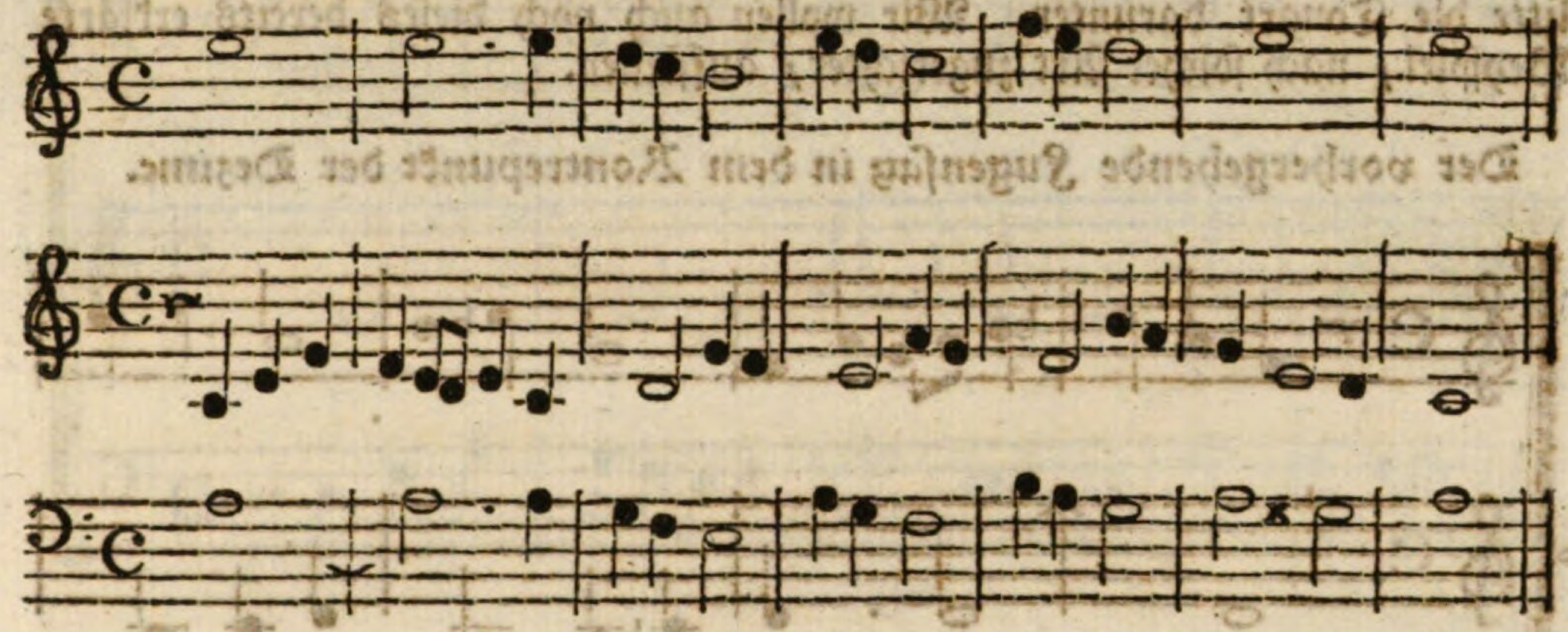
Der langſame Satz kann nun auch in die Duodezime verſetzt werden.

Eine andre Art.



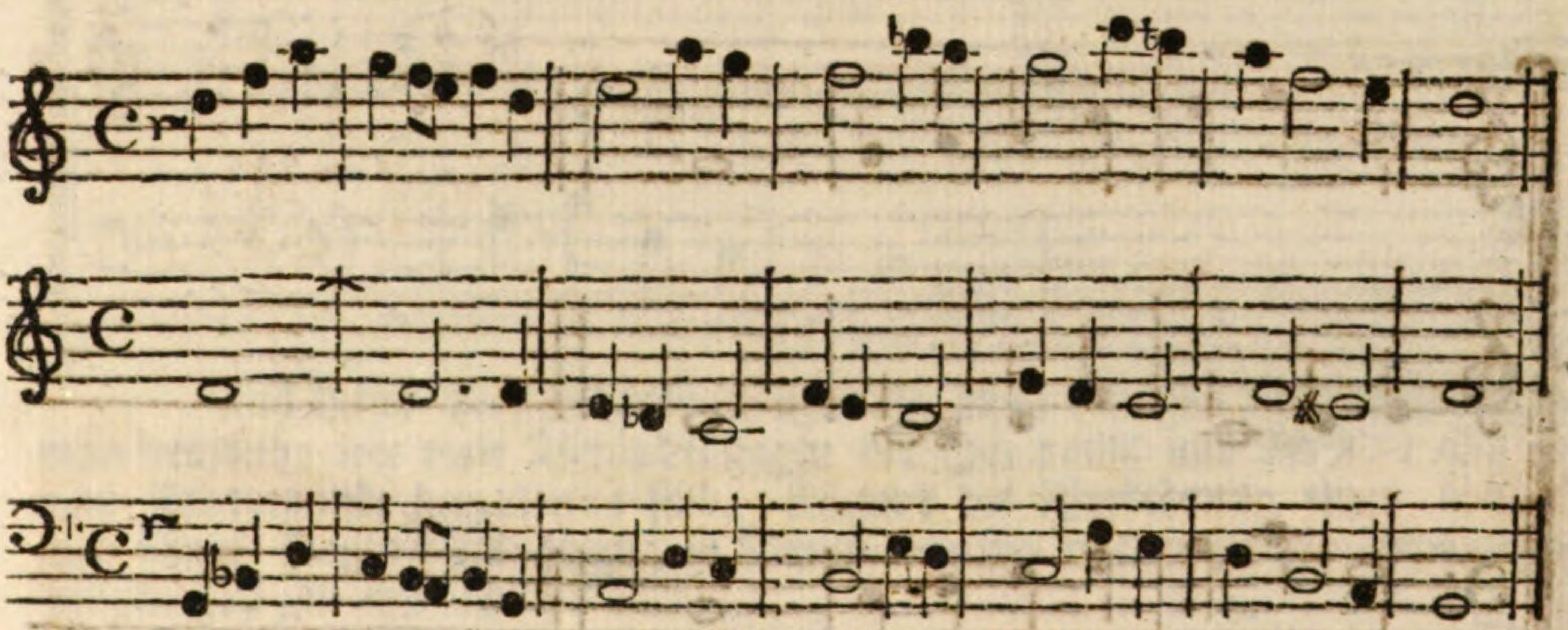
Nun kann die erſte Stimme, oder das langſame Thema, wieder eine Oktave tiefer in den Baß geſetzt werden, und aufs Neue eine Duodezime höher hinauf in der Oberſtimme transponiret ſtehen, als:

Noch eine Art.



Hierbey iſt das, zuerſt eine Duodezime höher geſchriebene, geſchwinde Thema in die Mittelſtimme geſetzt worden. Wollte man das anfangs in den Baß geſetzte geſchwinde Thema eine oder zwo Oktaven höher in die Oberſtimme rücken; nachgehends es noch einmal eine Duodezime tiefer ſchreiben.

Eine andre Art.

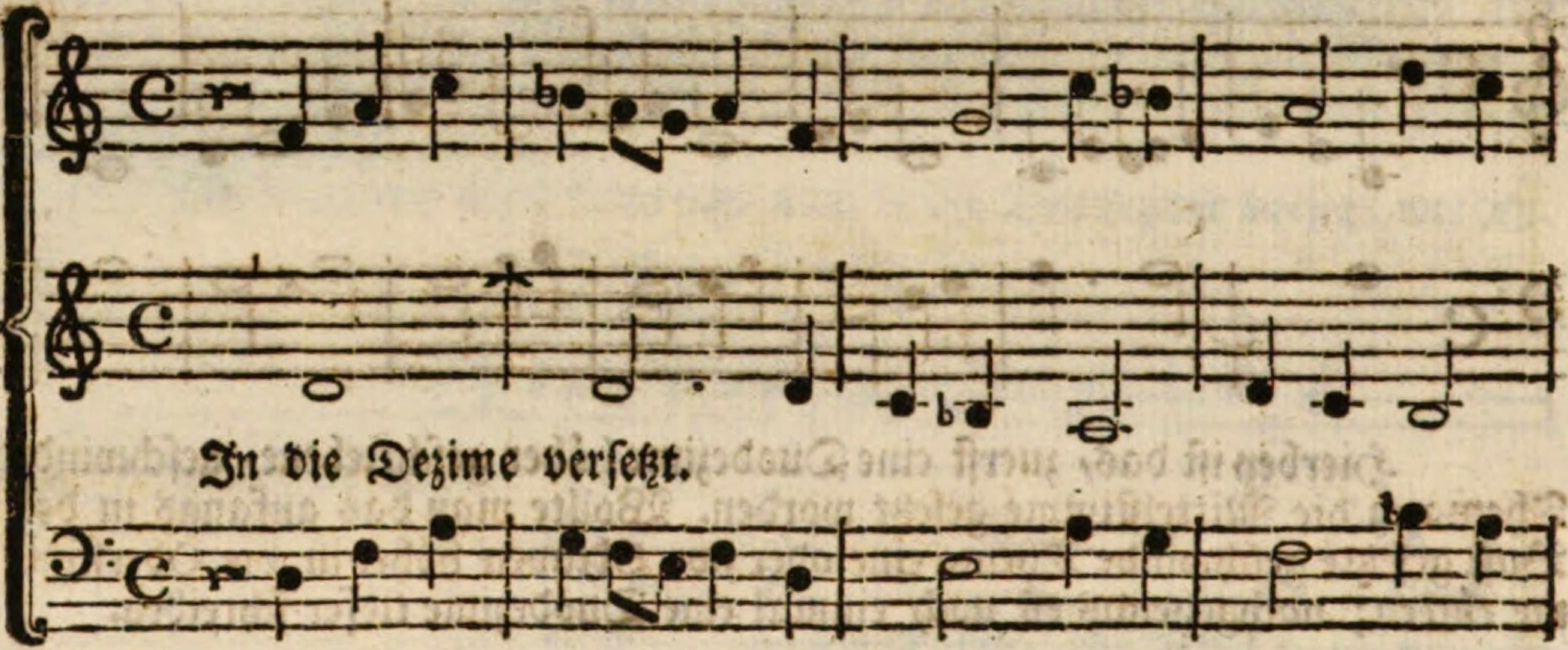


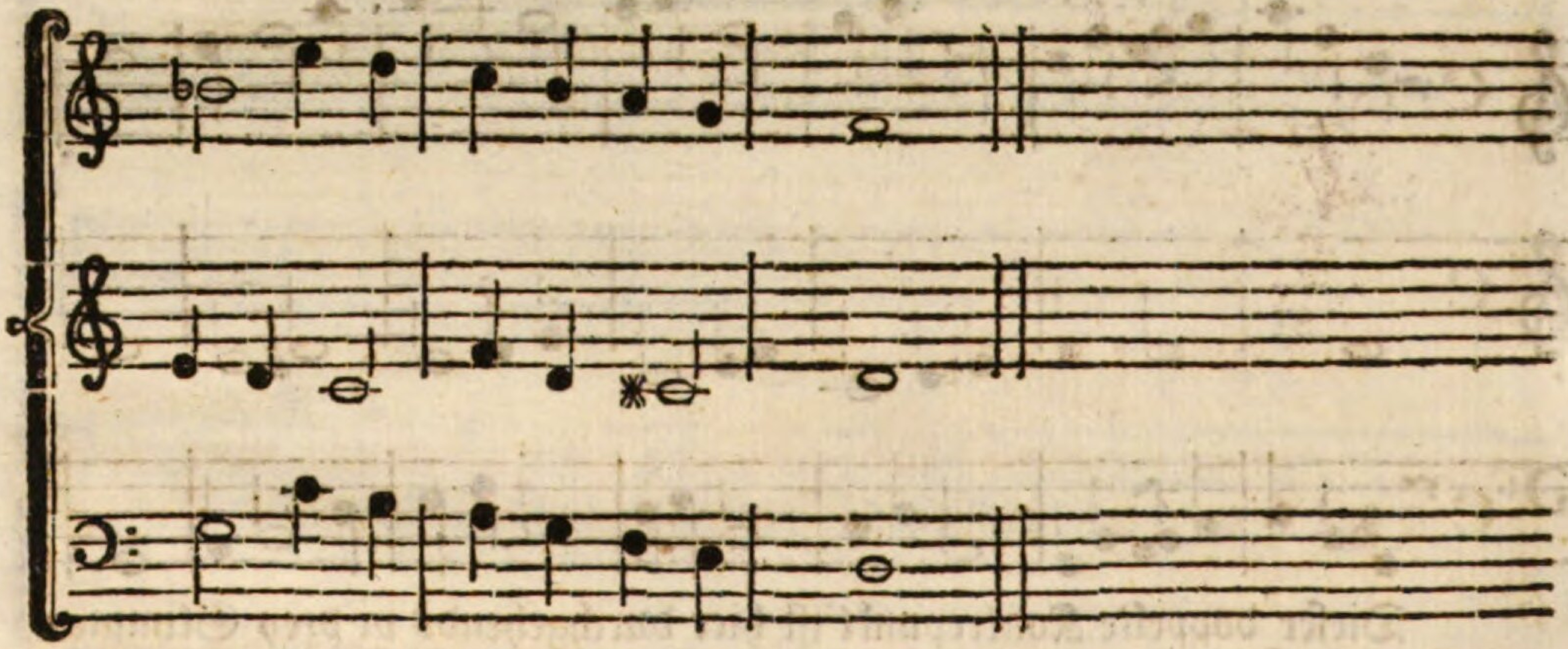
Dieſer doppelte Kontrepunkt iſt hier durchgehends in drey Stimmen zur beſſern Einſicht vorgetragen worden, ob er gleich nur in zwoen Stimmen eigentlich herrſchet. Die transponirte Stimme ſteht nur deswegen da, um dadurch anzuzeigen: daß die eine Stimme ſowohl mit dem andern Thema zuweilen gehen könne, als auch: wenn dieſes Thema transponirt erſcheinet. Wollte man aber dennoch drey Stimmen zugleich hören laſſen; ſo möchte dieſes nach der Art des doppelten Kontrepunks in der Dezime geſchehen:

doch

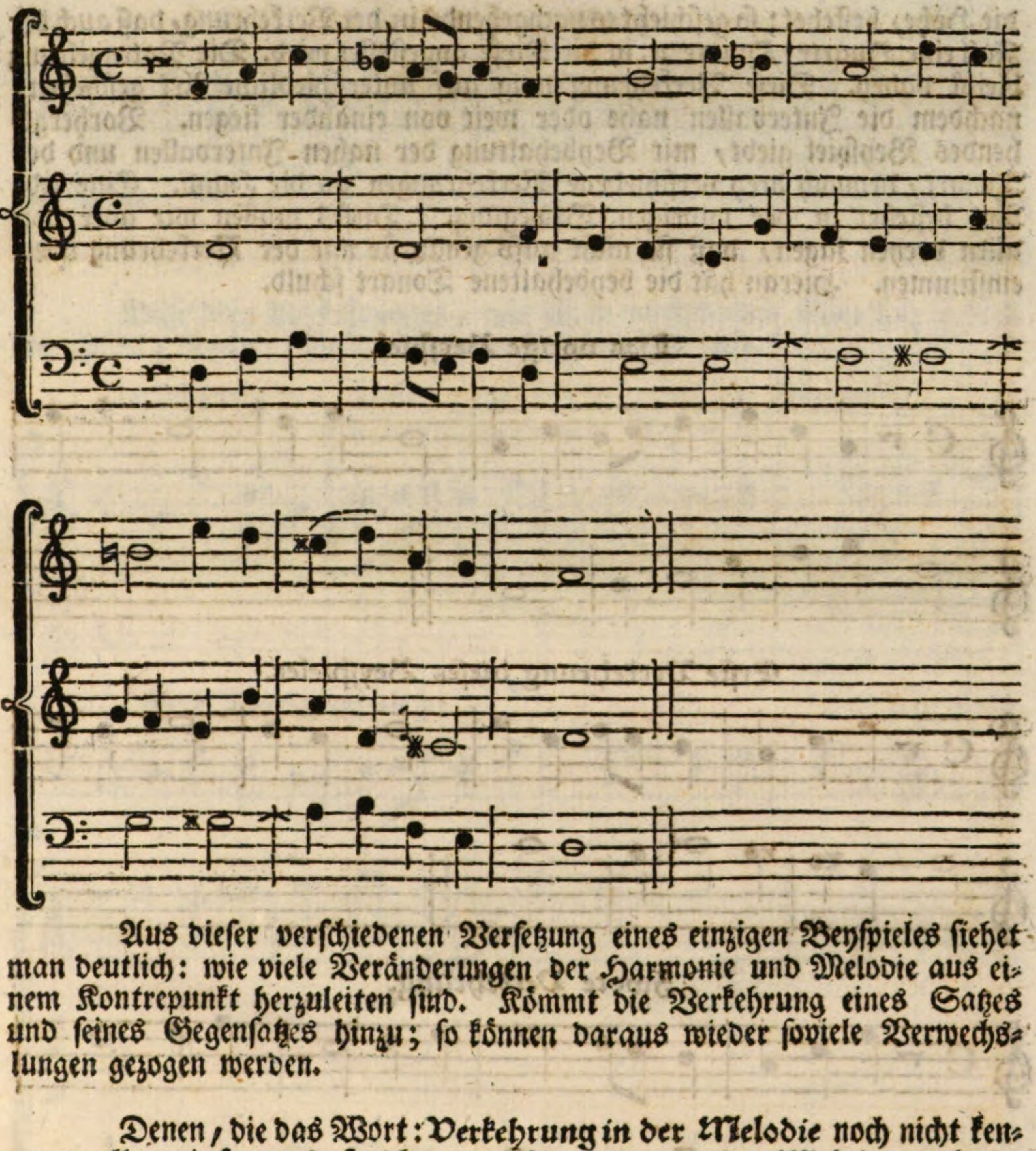
doch müßte hierbey ein oder der andre Ton verändert werden, ſonſt litte die Tonart darunter. Wir wollen auch noch dieſes bereits erklärte Beyſpiel, nach ſolcher Art zugerichtet, aufſtellen.

Der vorhergehende Fugenſatz in dem Kontrepunkt der Dezime.





Dieſes nunmehr dreyſtimmige Beyſpiel iſt dennoch in Anſehung der Harmonie noch zimlich mangelhaft. Wollte man es hierinn verbeſſern; ſo möchte es folgendergeſtalt geſchehen können.

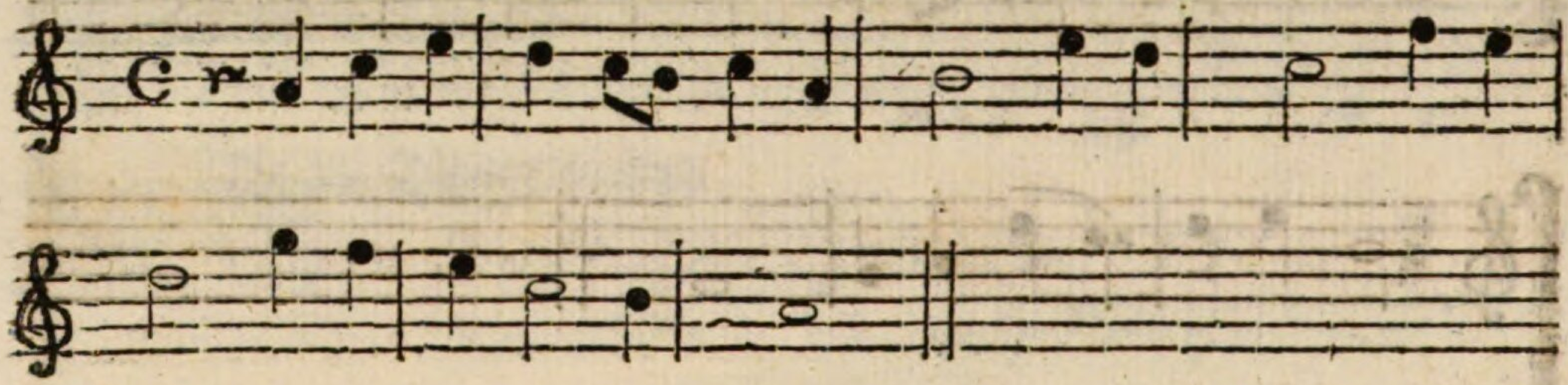


Aus dieſer verſchiedenen Verſetzung eines einzigen Beyſpieles ſiehet man deutlich: wie viele Veränderungen der Harmonie und Melodie aus einem Kontrepunkt herzuleiten ſind. Kömmt die Verkehrung eines Satzes und ſeines Gegenſatzes hinzu; ſo können daraus wieder ſoviele Verwechslungen gezogen werden.

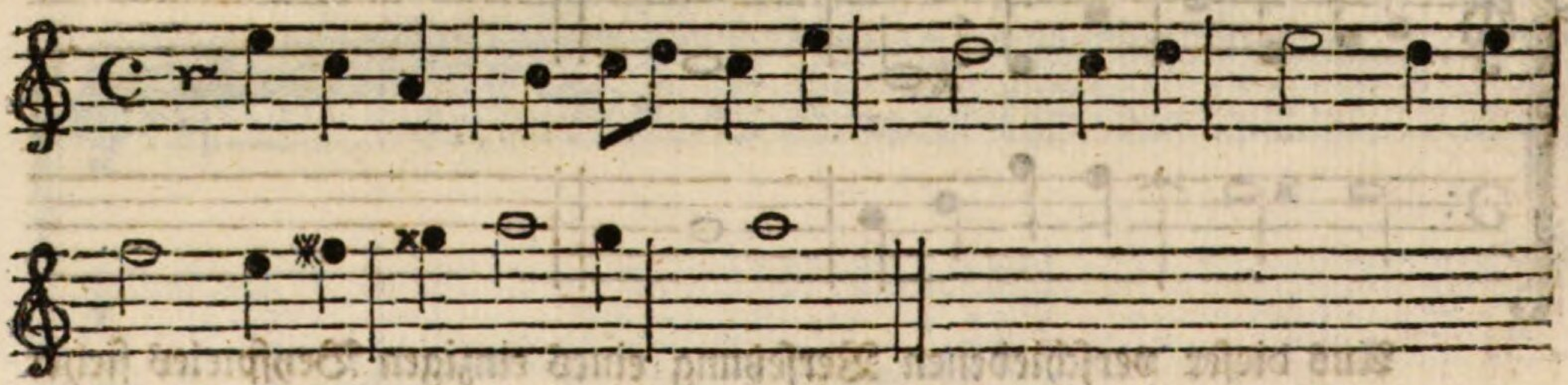
Denen, die das Wort: **Verkehrung in der Melodie** noch nicht kennen, wollen wir ſagen, daß es bedeute: **Wenn die, in der Melodie vorkommende, ſpringende, auf- oder abſteigende, Töne nachgehends ſolchergeſtalt verſetzt, wiederholet werden, daß die ſpringende zu herunterfallenden, die aufſteigenden zu herabgehenden, Tönen, und ſo auch im Gegentheile, werden.** Zum Beweiß: wenn der Sprung aus einer Quarte, Quinte ꝛc. in

die Höhe, beſtehet; ſo geſchieht es nachgehends in der Verkehrung, daß auch der Fall eine Quarte, Quinte ꝛc. in die Tiefe angeſtellet wird. Die Notengeltung bleibt dabey. Dieſe Verkehrung mag auf unterſchiedliche Art geſchehen, nachdem die Intervallen nahe oder weit von einander liegen. Vorhergehendes Beyſpiel giebt, mit Beybehaltung der nahen Intervallen und der Tonart, dennoch drey verſchiedene Verkehrungen an die Hand. Eine jede Art beſtehet in der widrigen Bewegung. Dieſes müſſen wir aber von allen dreyen ſagen, daß ſie nicht aufs genaueſte mit der Verkehrung übereinſtimmen. Hieran hat die beybehaltene Tonart ſchuld.

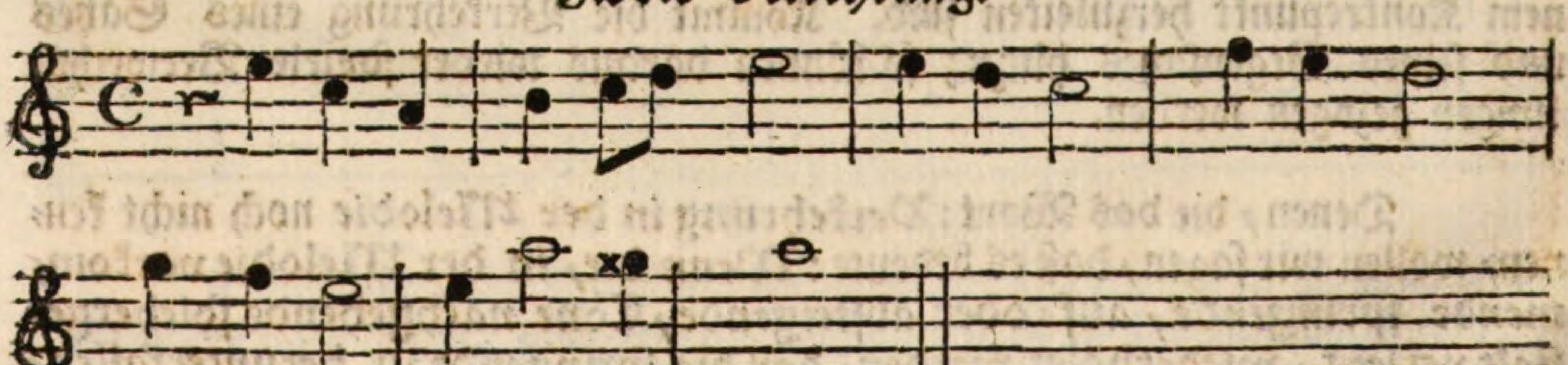
Das vorige Beyſpiel.



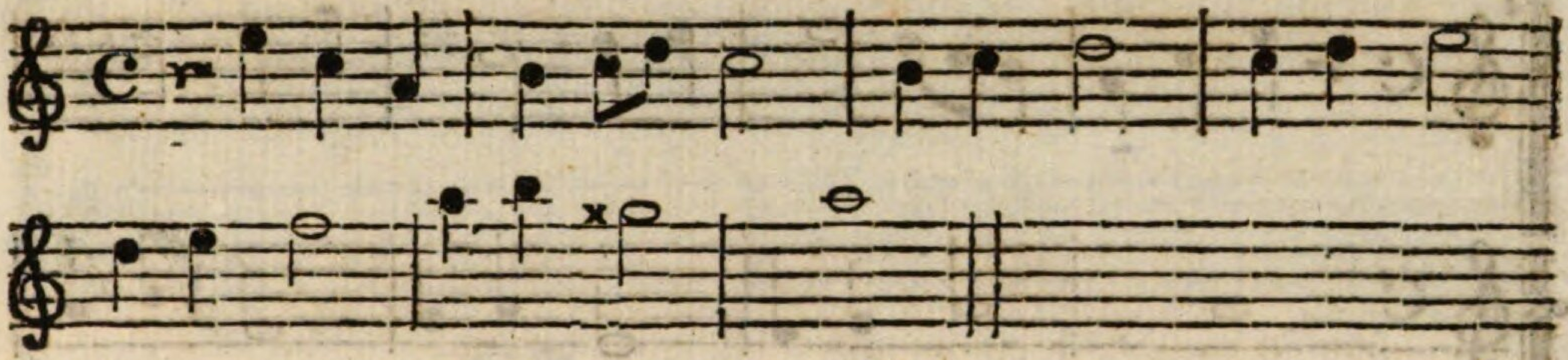
Erſte Verkehrung dieſes Beyſpieles.



Zwote Verkehrung.

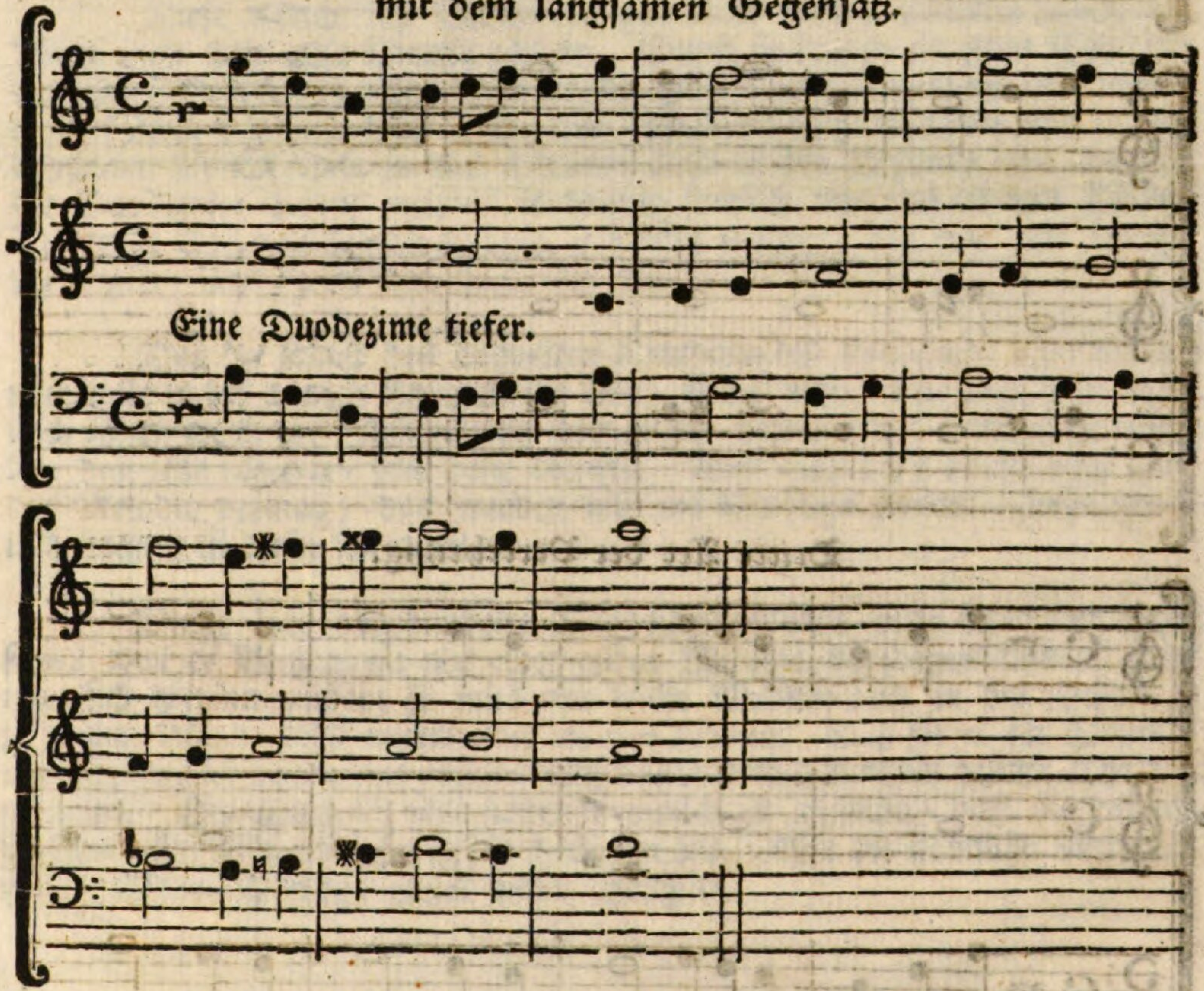


Dritte Verkehrung.

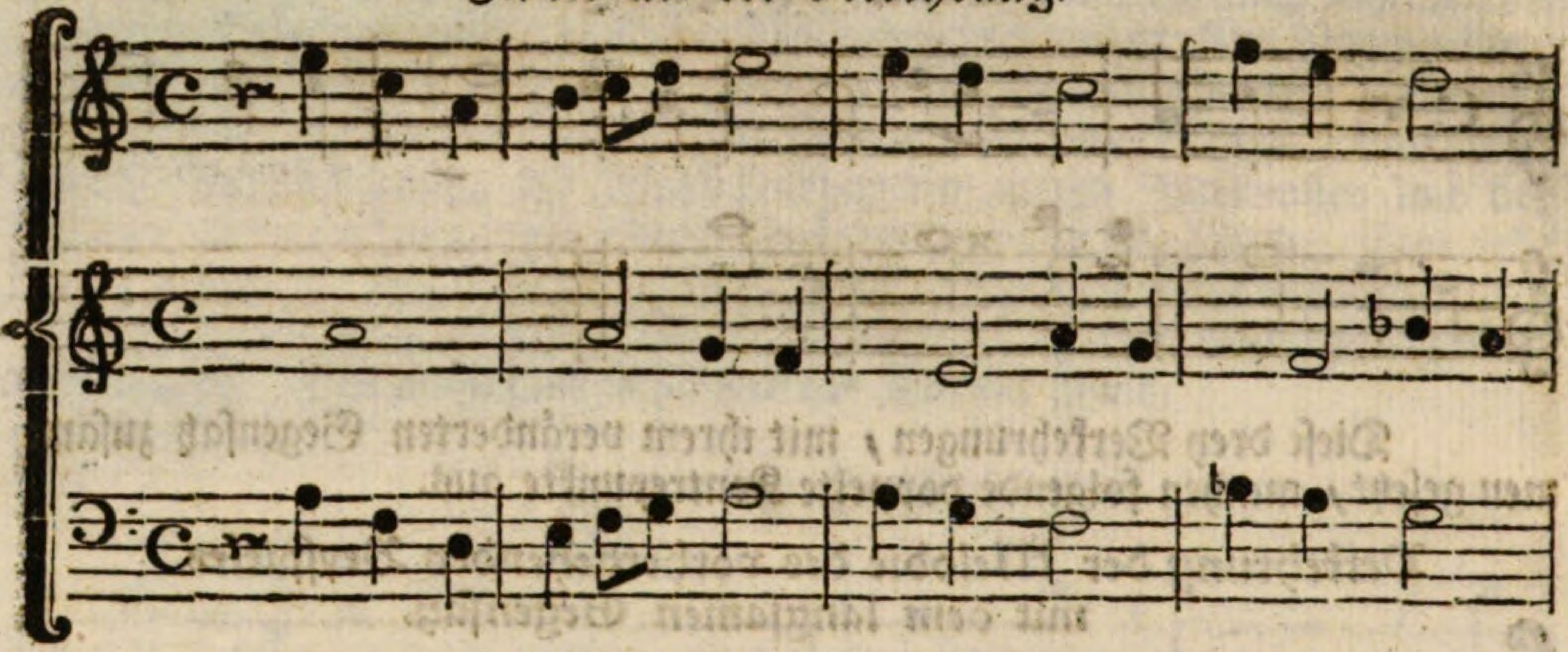


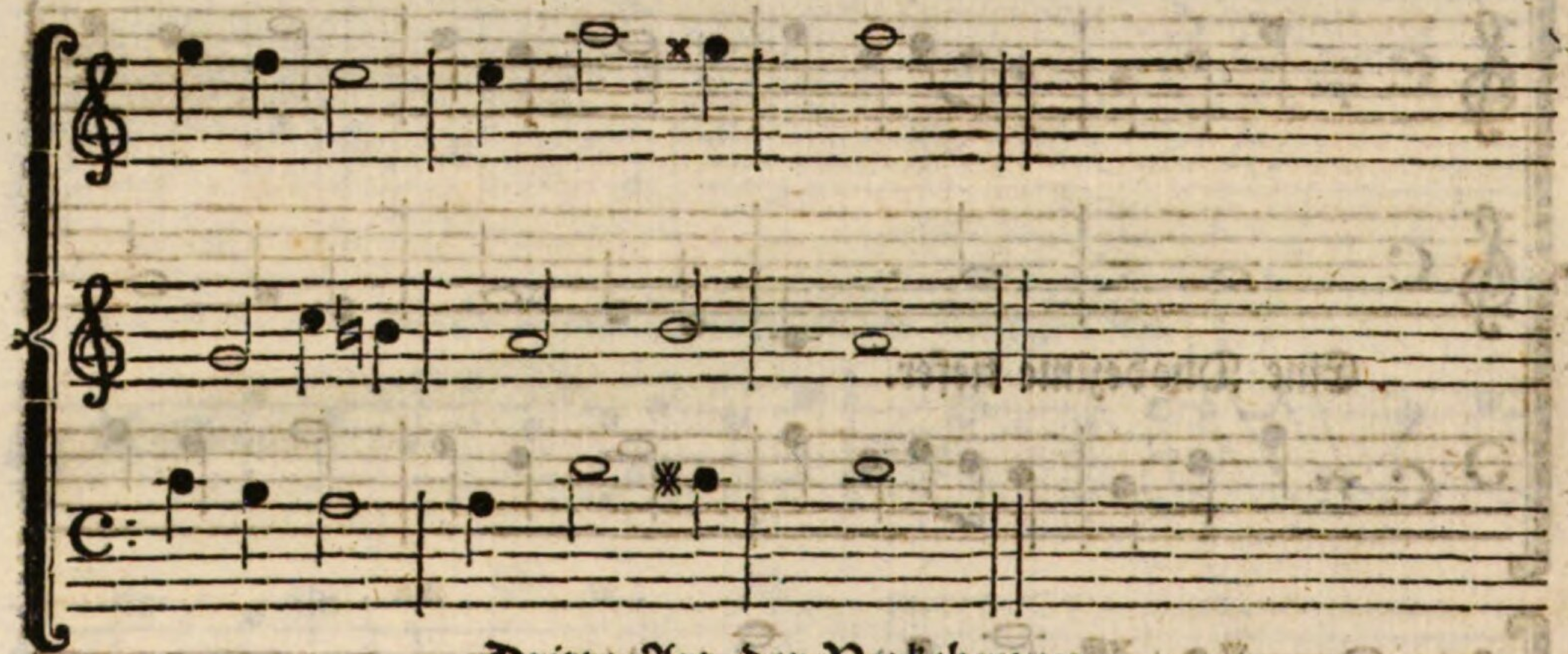
Dieſe drey Verkehrungen, mit ihrem veränderten Gegenſatz zuſammen geſetzt, machen folgende doppelte Kontrepunkte aus.

Verkehrung der Melodie des vorhergehenden Beyſpieles mit dem langſamen Gegenſatz.

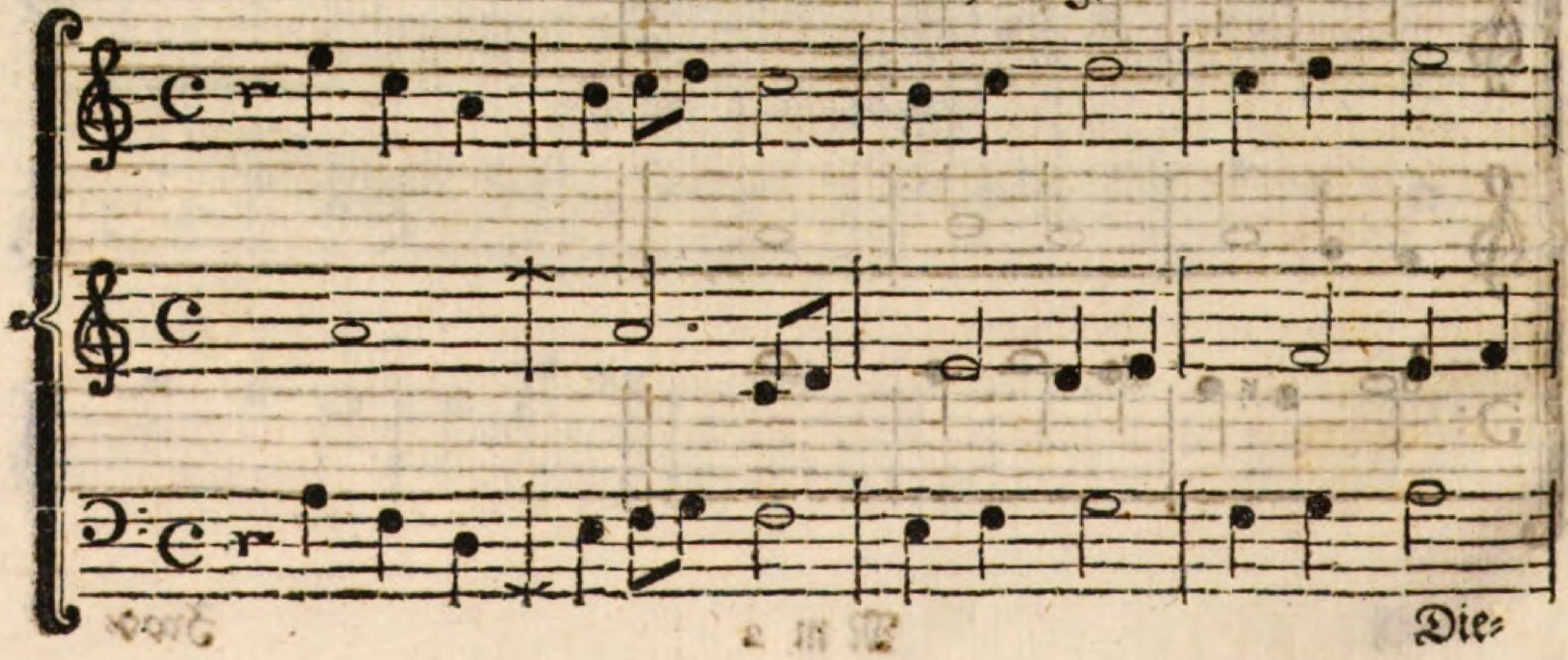


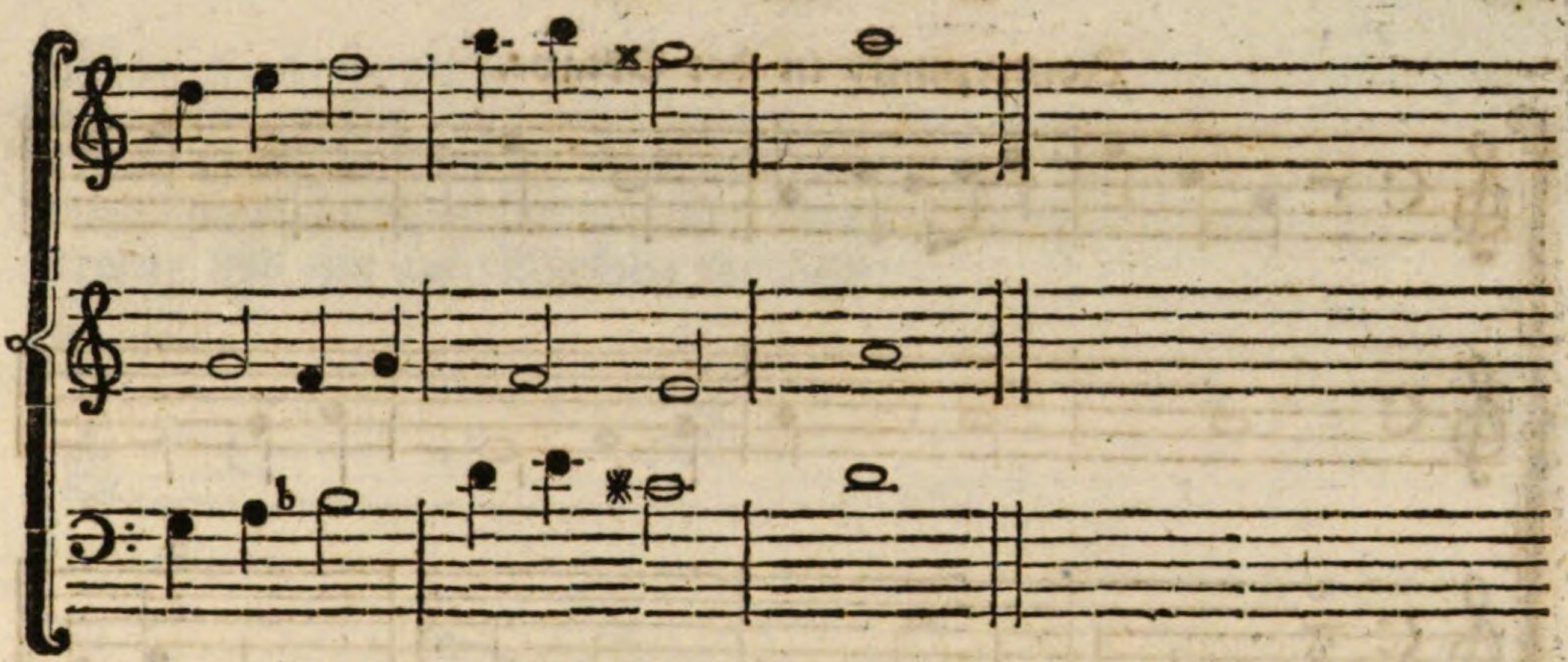
Zwote Art der Verkehrung.





Dritte Art der Verkehrung.



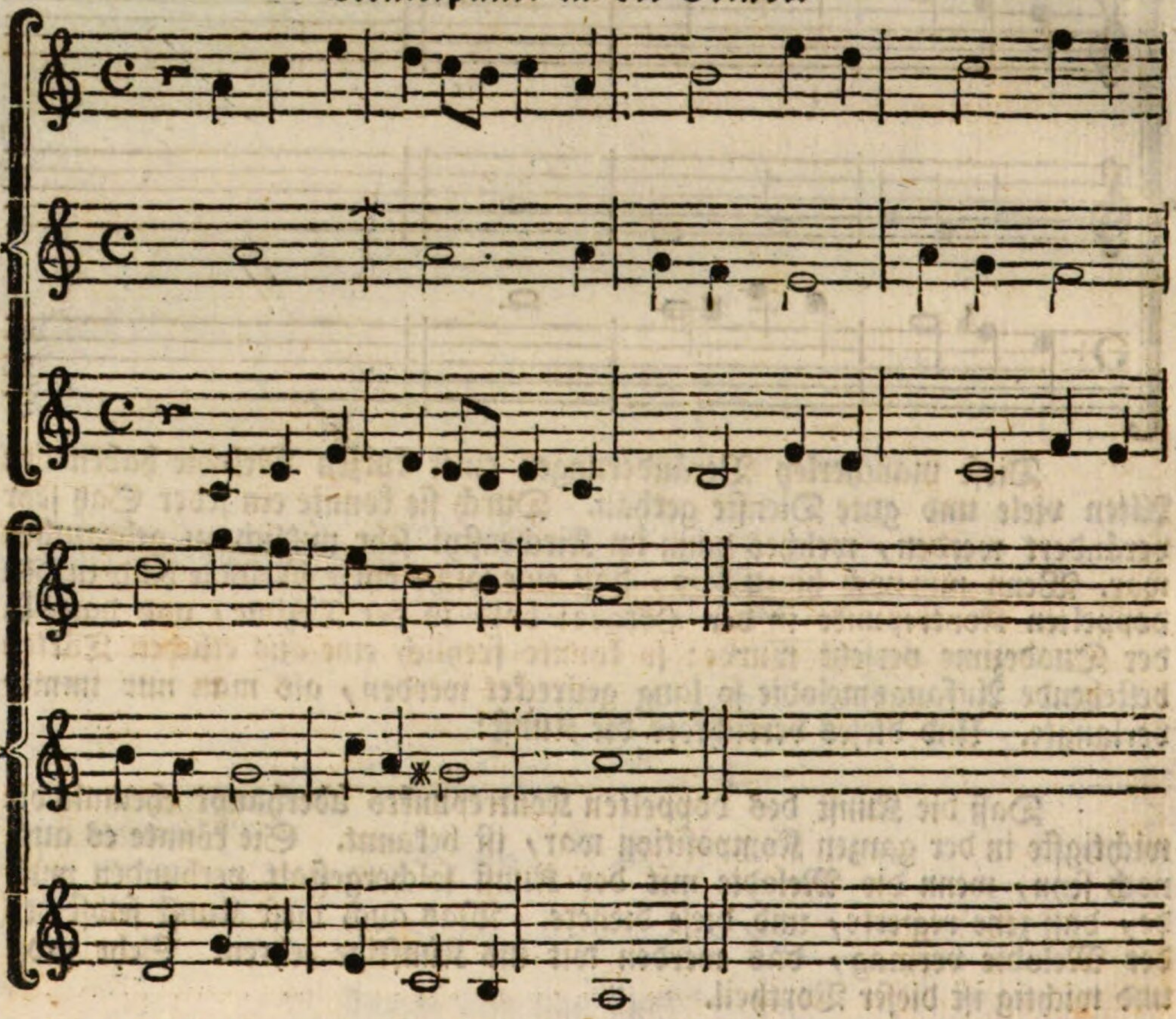


Dieſe mancherley Veränderungen einer kurzen Melodie haben den Alten viele und gute Dienſte gethan. Durch ſie konnte ein jeder Satz ſehr verändert werden, welches dann im Kirchenſtyl ſehr nützlich zu gebrauchen war. Wenn nun noch hinzu kam, daß eine ſolche kurze Melodie bald in den doppelten Kontrepunkt in der Oktave: bald in der Dezime, und dann in der Duodezime verſetzt wurde: ſo konnte freylich eine aus etlichen Täkten beſtehende Anfangsmelodie ſo lang geſtrecket werden, als man nur immer verlangte. Und dieſes verrichtete die Kunſt!

Daß die Kunſt des doppelten Kontrepunkts überhaupt ehemals die wichtigſte in der ganzen Kompoſition war, iſt bekannt. Sie könnte es auch noch ſeyn, wenn die Melodie mit der Kunſt ſolchergeſtalt verbunden würde, daß jene regierte, und dieſe dienete. Was auch dieſe Kunſt ſelbſt bey der Melodie vermag, das werden wir ins Künftige lehren. Sehr groß und wichtig iſt dieſer Vortheil.

Dieſer hier abgehandelte Duodezkontrepunkt ſollte billig der erſte ſeyn, weil er Bindungen mit einer guten Melodie vortragen kann. Hat man ſich hierinn geübet; ſo wird eine ſolche Melodie auch in der Dezime, ja in der Oktave ſelbſt angewendet werden können. Daß ſie in der Dezime angehe, dieſes haben wir vorhin durch das in drey Stimmen geſetzte Thema erwieſen. Bey jenem S. 266. finden wir noch zu erinnern, daß die dritte Stimme eine Oktave tiefer gehöret werden ſoll. Wie die nämliche Melodie in die Oktave zu ſetzen, zeiget dieſes Beyſpiel.

Kontrepunkt in der Oktave.

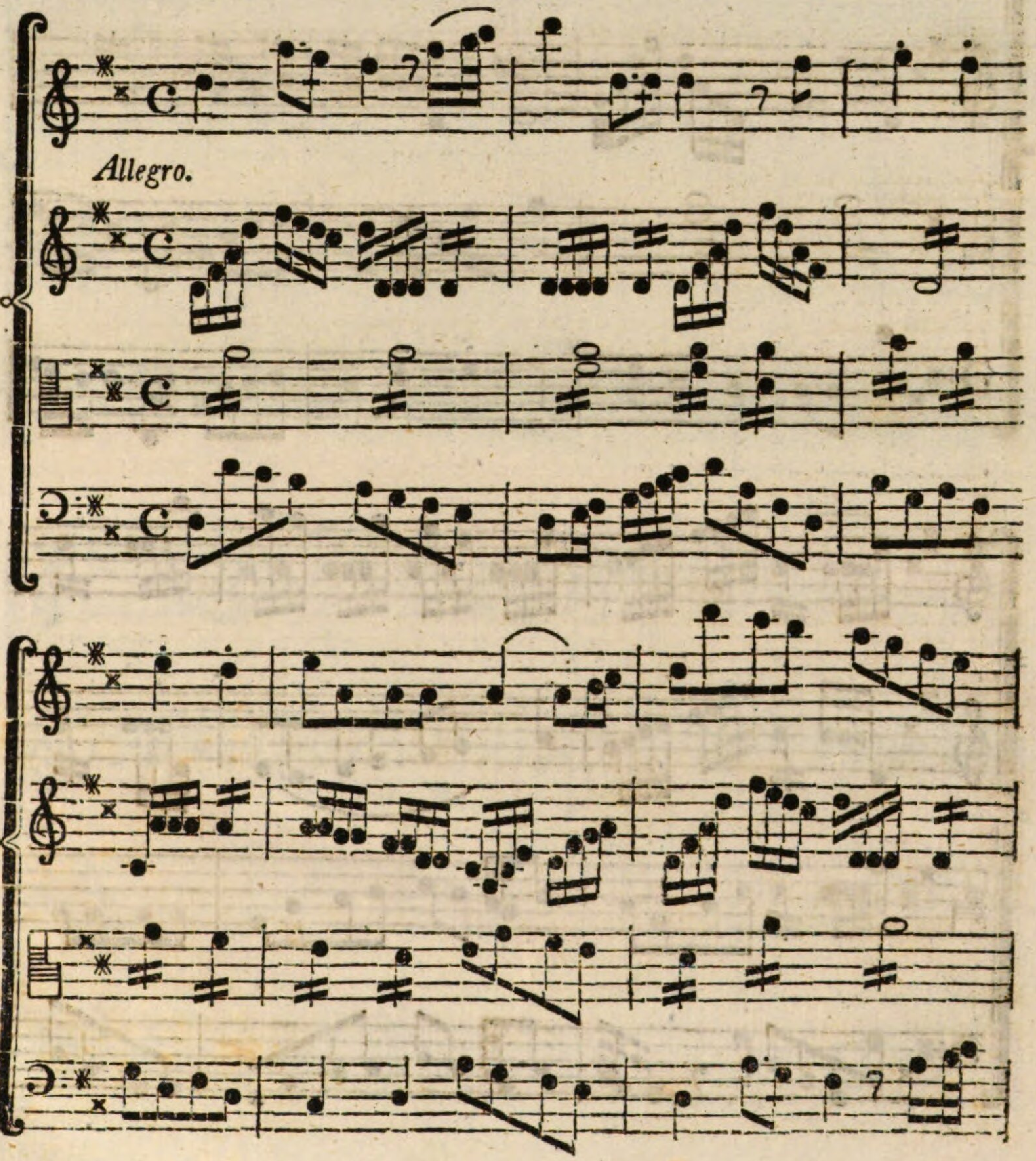


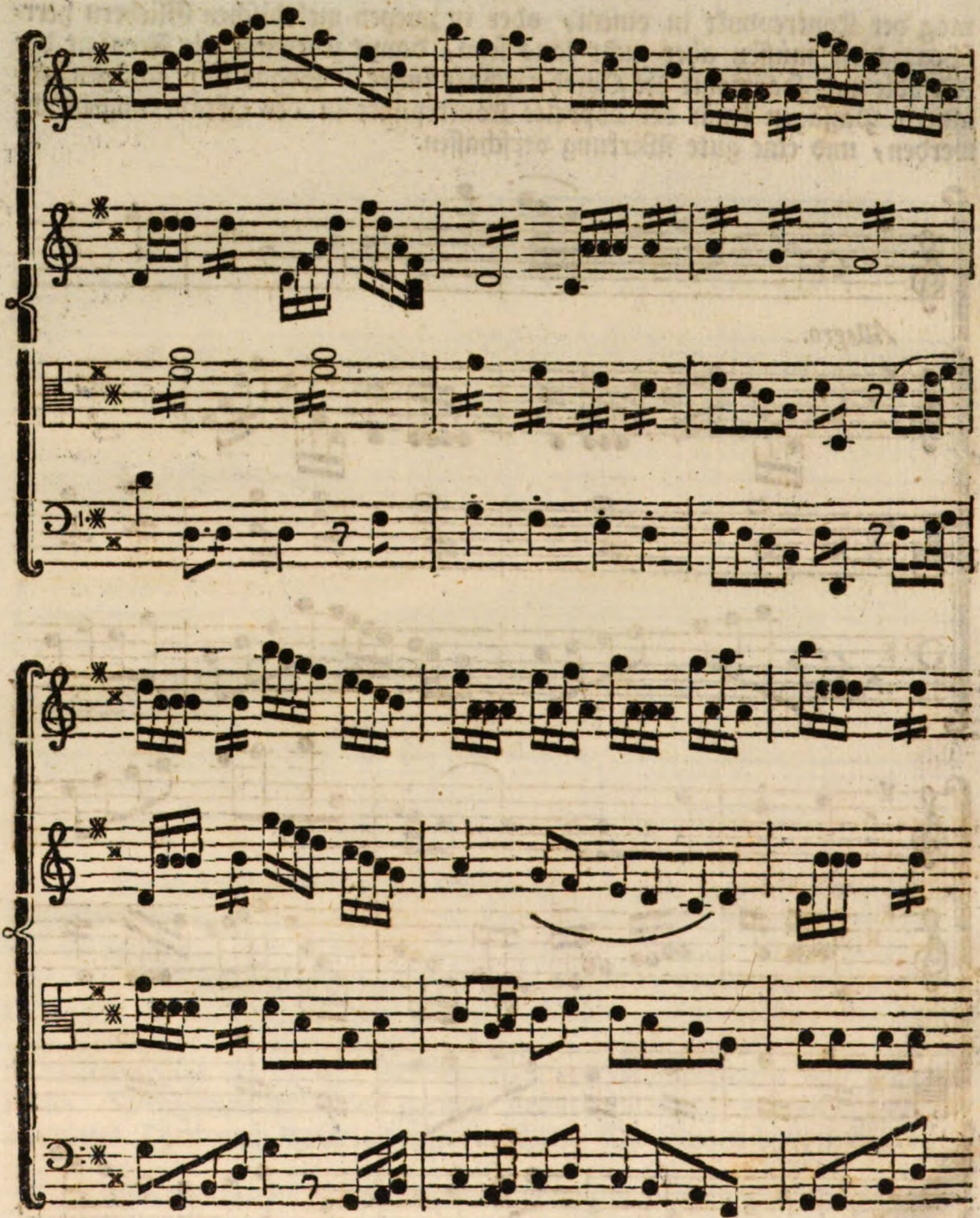
Dieſer Kontrepunkt in der Oktave iſt recht, ob er gleich aus jenem in der Duodezime entſprungen. Wir haben mit Fleiß nur eine Melodie erwählet, und ſie durch alle dieſe Veränderungen hindurch geführet. Auch haben wir lieber ein leichtes Beyſpiel, und eine ſimple Melodie genommen, damit die Liebhaber es deſto geſchwinder begreifen können. Wir hoffen, die Lehre vom Kontrepunkt ſo vorgetragen zu haben, daß ſie ein jeder, der nur eine mittelmäßige Einſicht in die Kompoſition hat, begreifen und benutzen könne. Wenigſtens wird eine geringe Uebung dasjenige erſetzen, was etwa einem Theil noch dunkel ſcheinen möchte. Der Nutzen davon iſt groß.

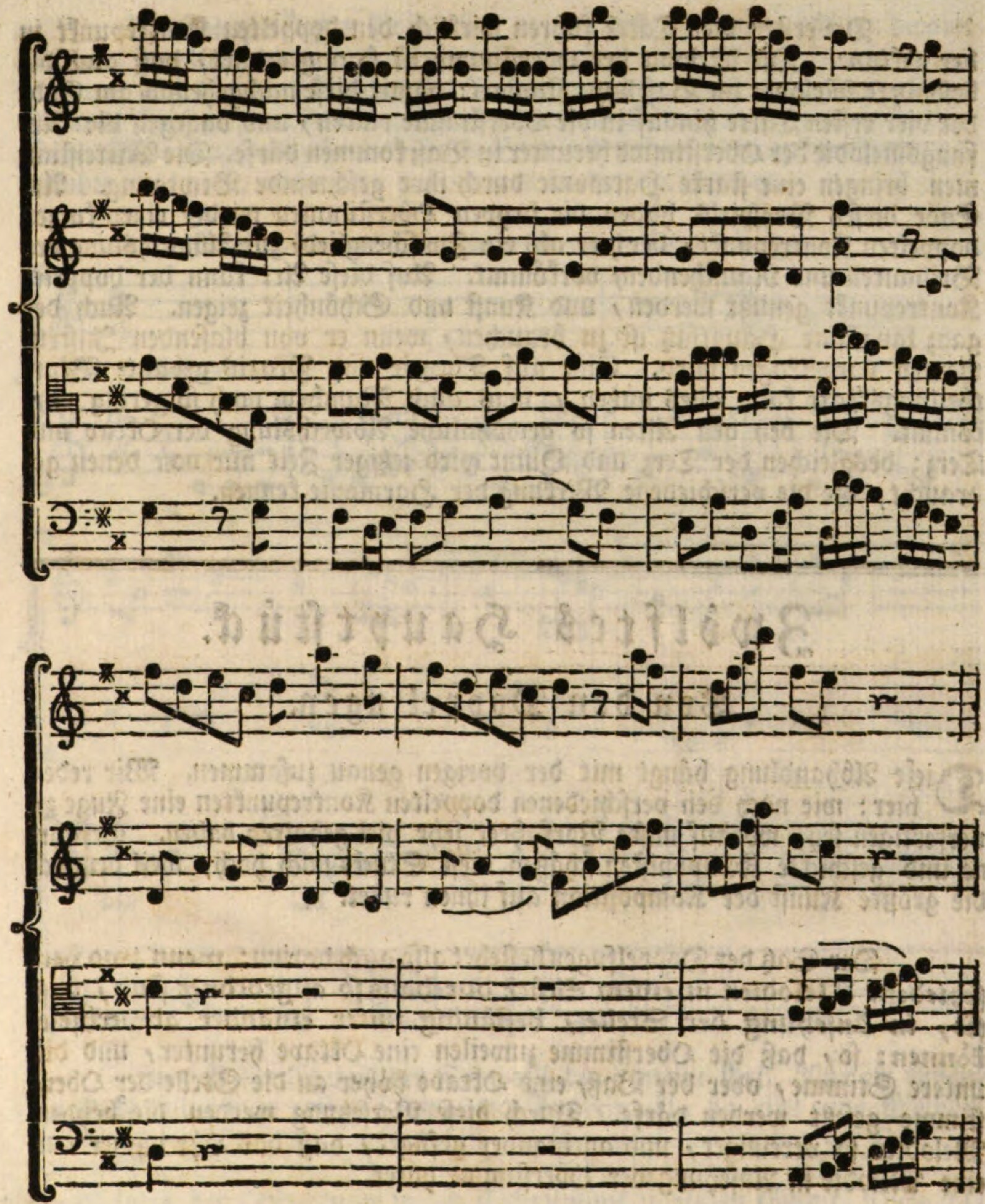
Ein Komponiſt kann durch dieſe Beyhilfe die artigſten Vermiſchungen in Arien, Sinphonien ꝛc. ꝛc. anbringen. Und in allen großen Stücken

mag

mag der Kontrepunkt in einem, oder in zweyen melodiſchen Gliedern herrſchen: dieſe müſſen aber nicht lang ſeyn, damit jedesmal die Freyheit der Melodie und Harmonie die Oberherrſchaft führe. Sogar in prächtigen brillanten Paſſagen kann der doppelte Kontrepunkt in der Oktave angebracht werden, und eine gute Wirkung verſchaffen.







Die erſten vier Täkte führen wirklich den doppelten Kontrepunkt in der Oktave. Die Melodie der Oberſtimme iſt ſo angeordnet, daß auch die beſondere Melodie im Baß dazu ſtimmet: damit dieſe nachgehends am Ende der vier erſten Täkte hinauf in die Oberſtimme rücken, und dagegen die Anfangsmelodie der Oberſtimme herunter in Baß kommen dürfe. Die Mittelſtimmen bringen eine ſtarke Harmonie durch ihre geſchwinde Bewegung. Am Ende dieſes Beyſpiels haben die beyden Oberſtimmen wieder einen kurzen doppelten Kontrepunkt, der hier als ein Zwiſchenglied, zur Abwechslung des Brillanten und Rauſchenden, vorkömmt. Auf dieſe Art kann der doppelte Kontrepunkt genutzt werden, und Kunſt und Schönheit zeigen. Auch der ganz langſame Hauptſatz iſt zu brauchen, wenn er von blaſenden Inſtrumenten vorgetragen wird. Eine auf Theorie und Praxis gebaute Beurtheilungskraft kann alles nützen, was auch Manchem noch ſo gering vorkömmt. Die bey den Alten ſo gewöhnliche Abwechslung der Oktav und Terz; desgleichen der Terz und Quint wird jetziger Zeit nur von denen gebraucht, die die verſchiedene Wirkung der Harmonie kennen.

Zwölftes Hauptſtück.

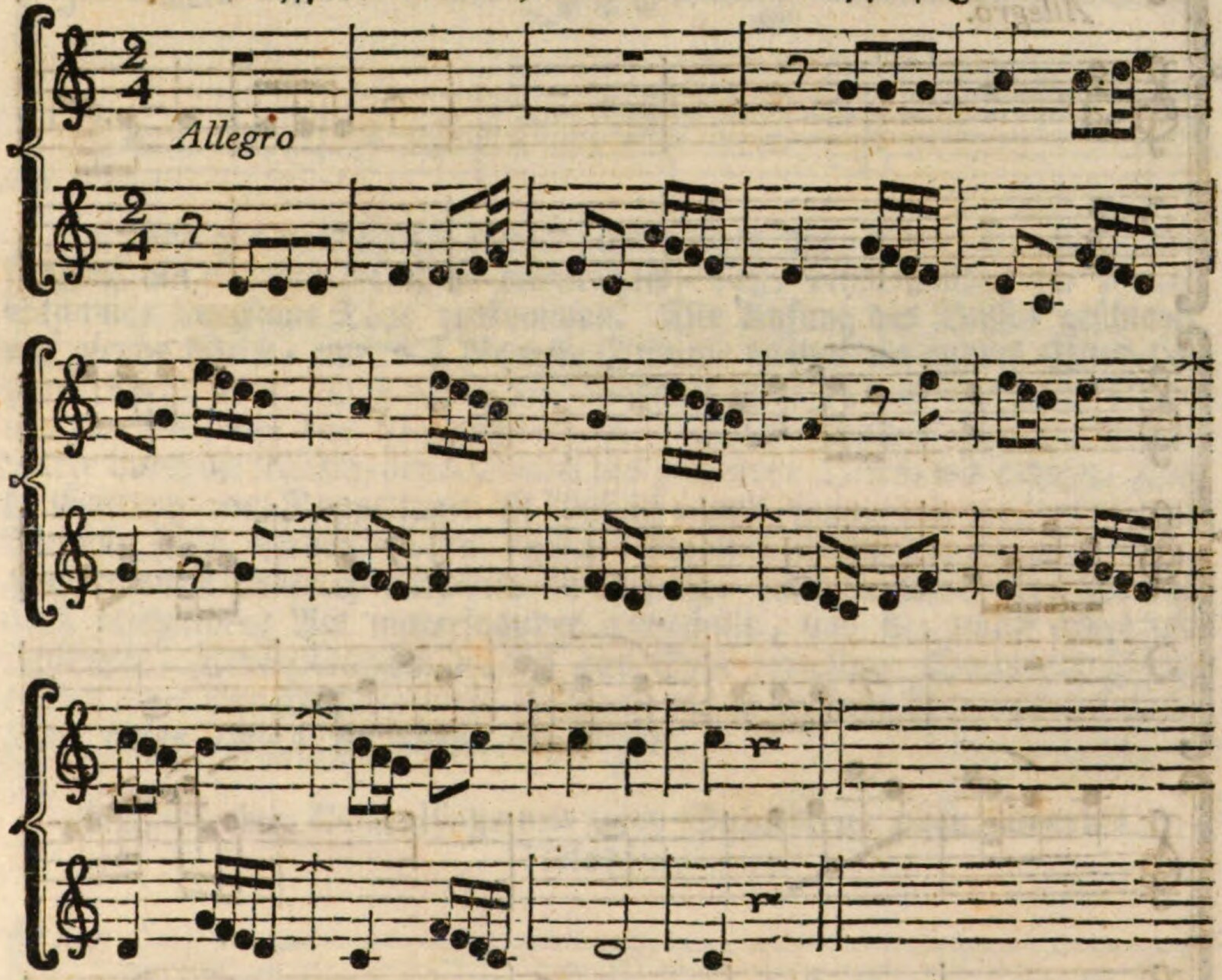
Von den Doppelfugen.

Dieſe Abhandlung hängt mit der vorigen genau zuſammen. Wir reden hier: wie nach den verſchiedenen doppelten Kontrepunkten eine Fuge zu verfertigen ſey: worauf unſre Vorfahrer ſehr viel gehalten haben. Erfahrne und geſchickte Komponiſten ſchätzen dieſe Stücke noch hoch, weil dennoch die größte Kunſt der Kompoſition auf ihnen ruhet.

Der Satz der Doppelfugen beſtehet alſo auch darinn: **wenn zwo verſchiedene Melodien in einem Stück durchaus ſo angeordnet ſind, daß ſie, in Anſehung der Stelle, beſtändig unter einander abwechſeln können:** ſo, daß die Oberſtimme zuweilen eine Oktave herunter, und die untere Stimme, oder der Baß, eine Oktave höher an die Stelle der Oberſtimme geſetzt werden dürfe. Durch dieſe Verſetzung werden die beyden Melodien ſo vereiniget, und aneinander gefüget, daß das Ohr immer nur eine Melodie in Anſehung der Oberſtimme höret.

Die Doppelfugen theilen ſich in verſchiedene Arten. Eine davon hat viel ähnliches mit den einfachen Fugen. Sie iſt nur darinn unterſchieden: daß diejenige Gegenmelodie, die man bey Eintretung der andern Stimme hinſetzet, auch mit verkehret, oder eine Oktave tiefer verſetzt werden könne. Dieſe mag nachgehends, beym Eintrit der einen oder andern Anfangsmelodie, entweder oben oder unterwärts wieder vorkommen.

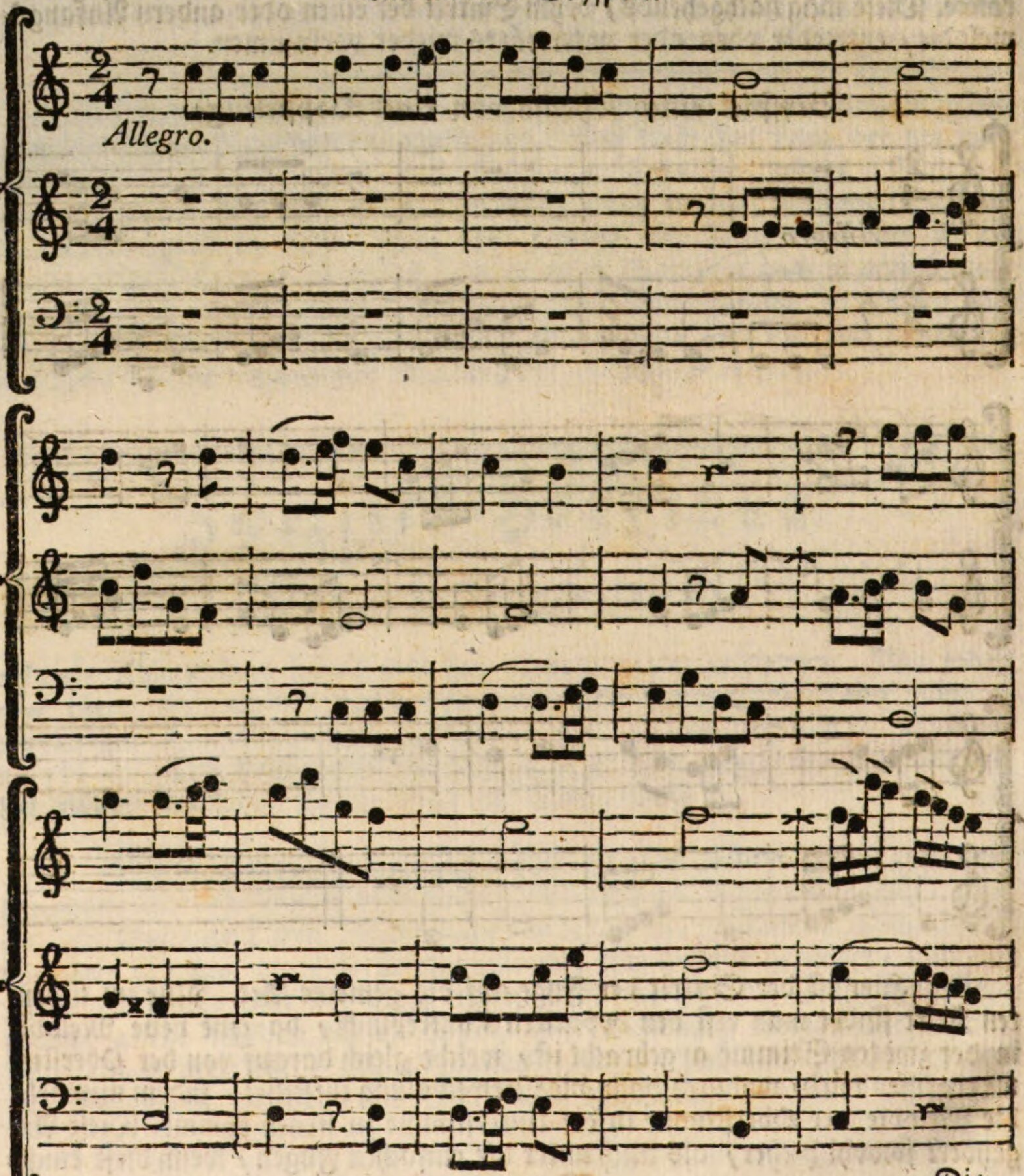
Beyſpiel eines Thema von einer Doppelfuge.

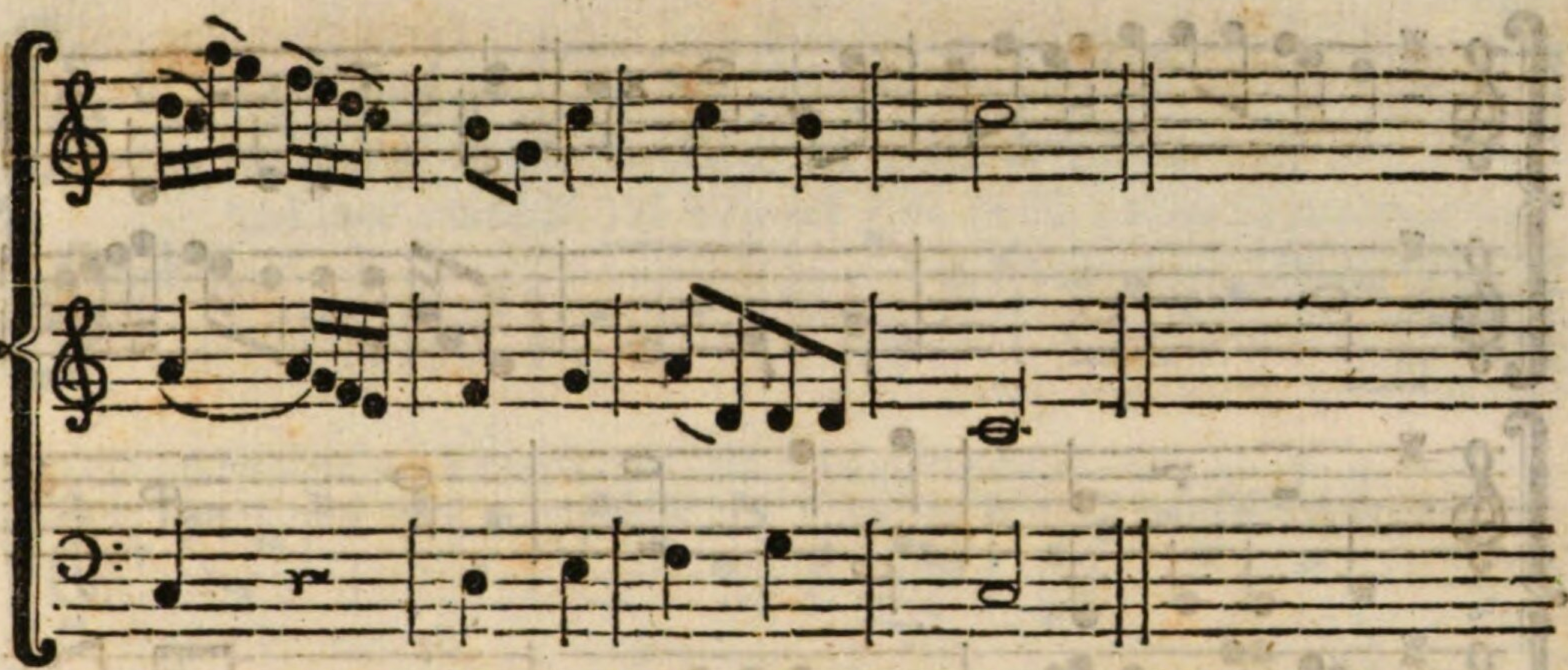


Hier iſt der Eintrit der Fuge auf die gemeine Art. Nur im ſiebenten Takt findet man erſt den doppelten Kontrepunkt, da eine neue Melodie in der zwoten Stimme angebracht iſt, welche gleich darauf von der Oberſtimme ergriffen wird, wodurch dann die Verwechslung entſtehet, indem nunmehr die Melodie der Oberſtimme in die Unterſtimme zu ſtehen kömmt. Dieſe Art gehöret ſowohl hieher, als auch unter die einfachen Fugen, wenn dieſe künſt-

lich ſeyn ſollen. Noch kömmt hinzu: wenn die Wiederholung in der Mitte der Anfangsmelodie ꝛc. einfällt, wozu die Seitenbewegung treffliche Dienſte leiſtet.

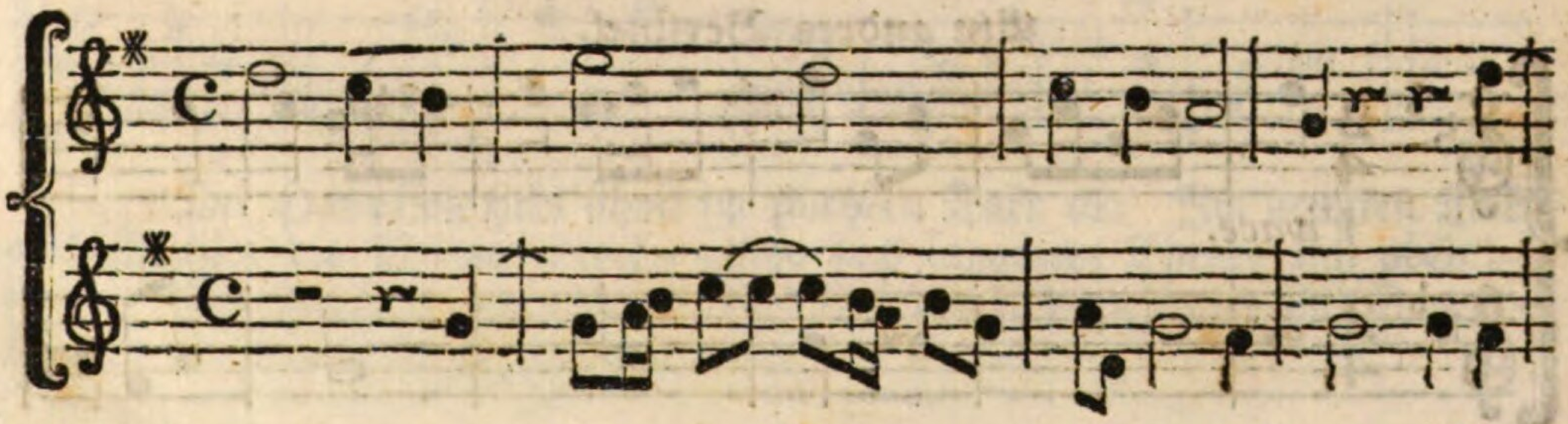
Ein andres Beyſpiel.

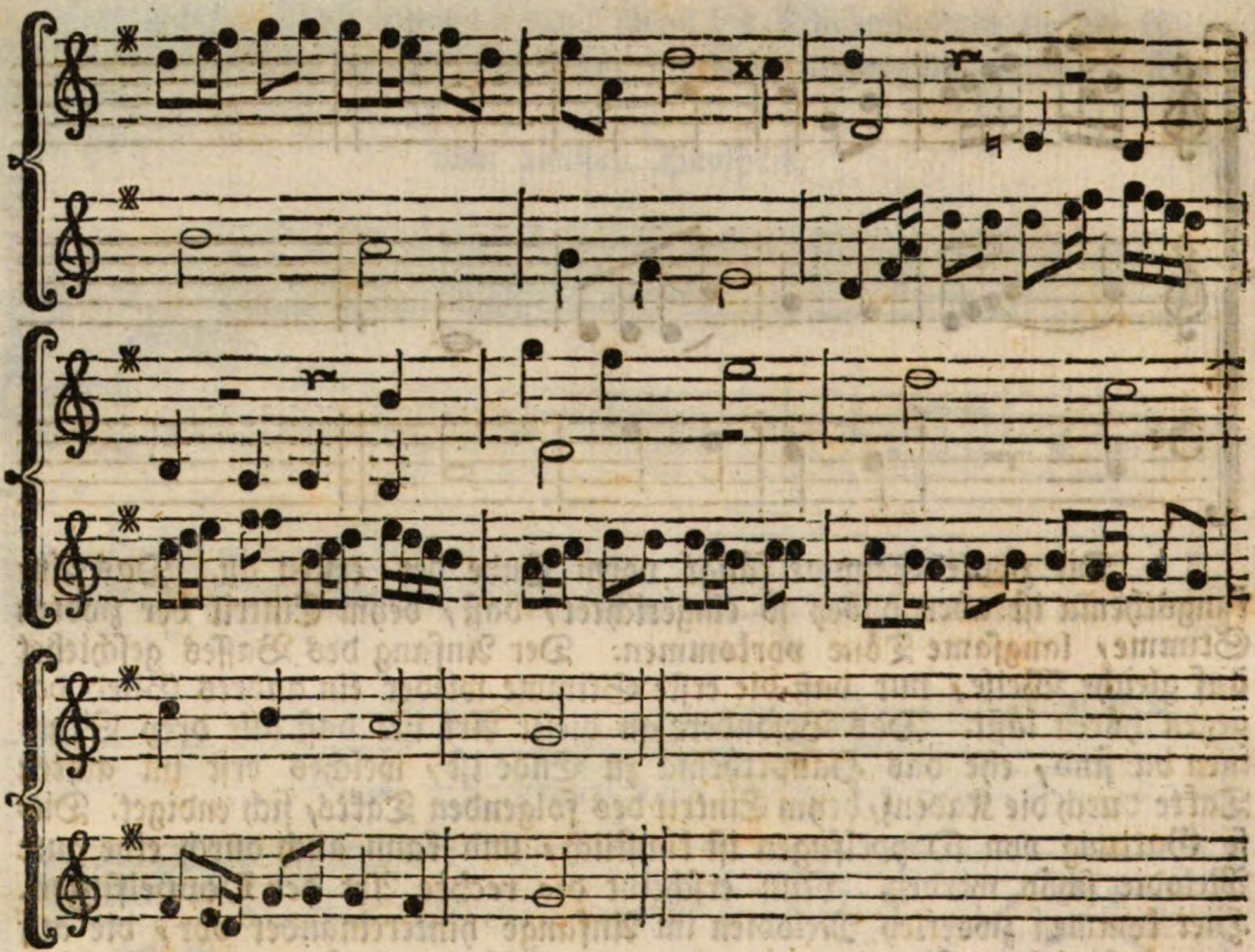




Die zwote Stimme fängt vorm Ende der erſten an. Das Anfangsthema iſt aber dabey ſo eingerichtet, daß, beym Eintrit der zwoten Stimme, langſame Töne vorkommen. Der Anfang des Baſſes geſchiehet auf gleiche Weiſe, nur daß die erſte Stimme wieder ein andres Glied dagegen hören läßt. Das Beſondere an dieſer Art iſt: daß alle drey Stimmen da ſind, ehe das Hauptthema zu Ende iſt, welches erſt im achten Takte durch die Kadenz, beym Eintrit des folgenden Takts, ſich endiget. Dieſe Gattung von Doppelfugen iſt künſtlich, und kann auch durch eine gute Melodie ſchön werden. Nun erſcheint die rechte Art der Doppelfugen. Hier kommen zwoerley Melodien im Anfange hintereinander vor, die auf oben beſchriebene Art untereinander abwechſeln, und ſo, unter allerhand Auftriten, Veränderungen ꝛc. bis ans Ende forteilen. Daß, zur Deutlichkeit, die eine Melodie mehr langſame als geſchwinde Intervallen führen ſolle: dieſes haben wir vorhin angeführet.

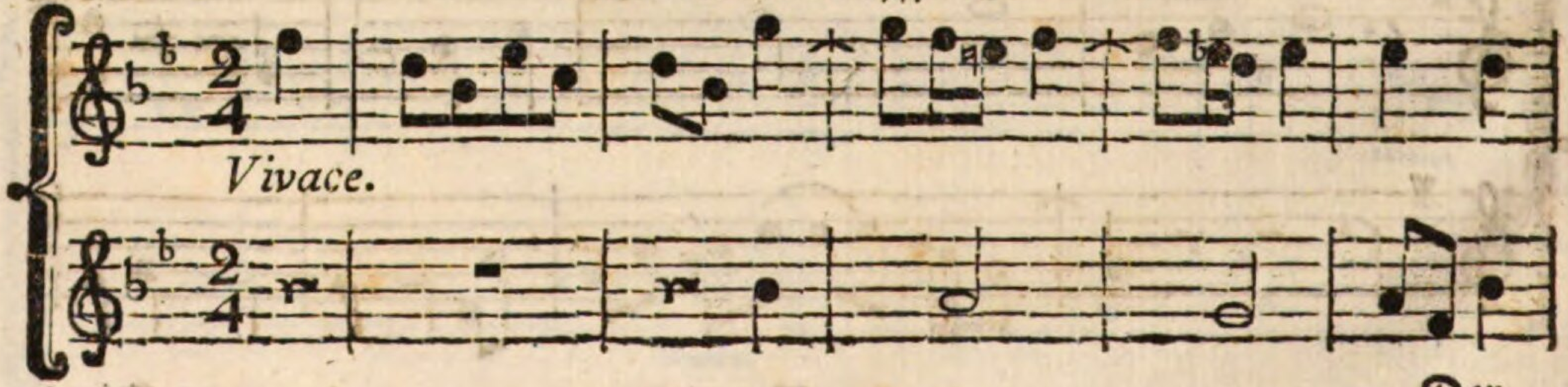
Beyſpiel einer Doppelfuge mit zwey Subjekten, oder zwoerley Melodien.

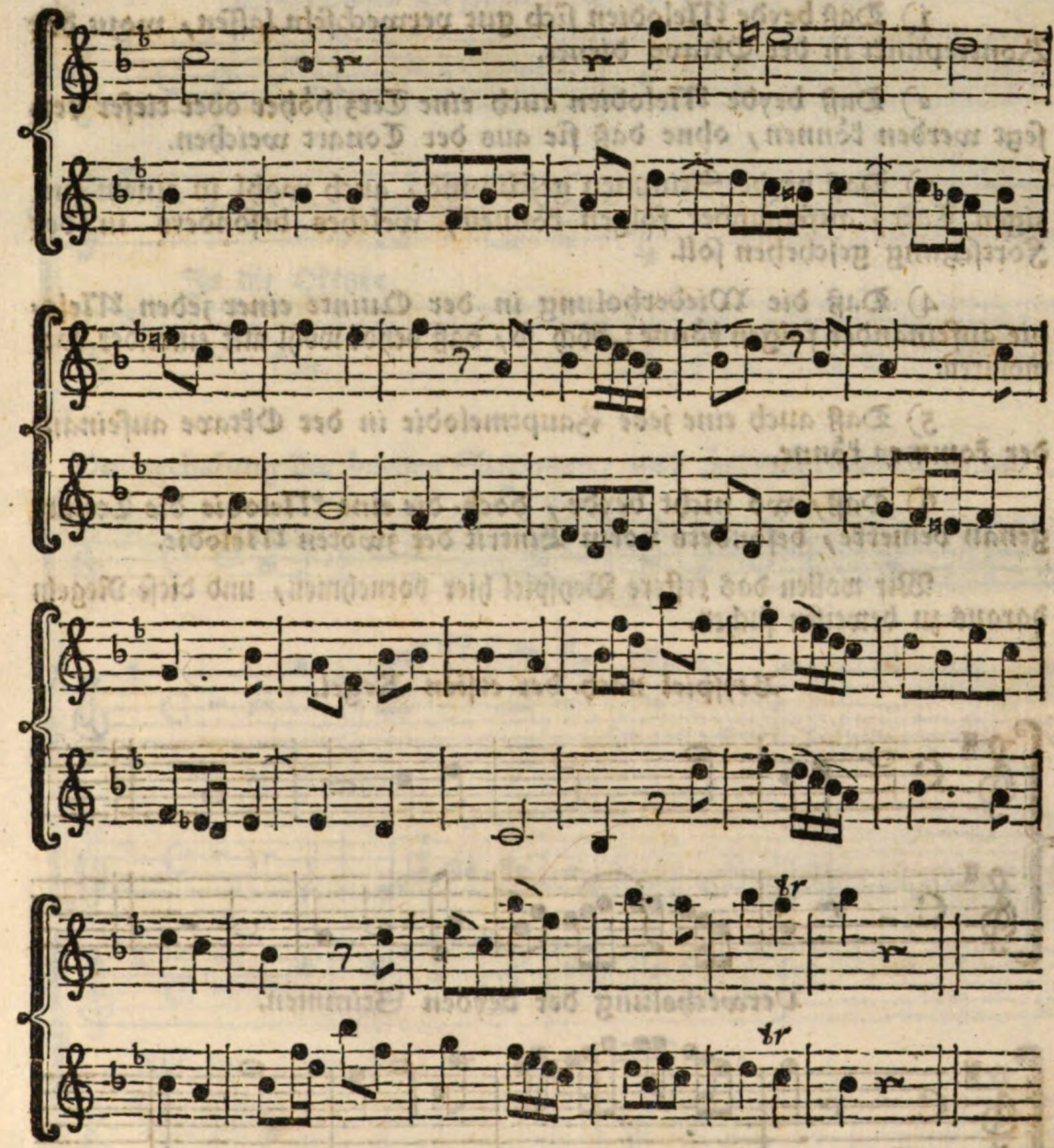




Die langſame Melodie hebt hier an, wozu der Gegenſatz am Ende des erſten Takts einfällt, und geſchwinde Intervallen hören läßt. Im vierten Takt geſchieht die Vertauſchung. Der geſchwinde Gang kömmt eine Quinte höher zu ſtehen, und die vorher oben geſtandene Melodie wird nunmehro zur untern. Beyde Melodien gehen in die erſte anverwandte Tonart. Wie nun dieſes Beyſpiel mit dem langſamen Satz anhebet; ſo ſoll das folgende mit dem geſchwinden anfangen.

Ein andres Beyſpiel.





Der Hauptſatz hebt ſchon im zweyten Takt an. Im neunten Takt geſchieht hier die Verwechslung, allwo das langſame Thema ſich oben befindet. Zur Verfertigung einer ſolchen Art von Doppelfugen ſind folgende Regeln wohl in Acht zu nehmen.

1) Daß beyde Melodien ſich gut verwechſeln laſſen, wozu der Kontrepunkt in der Oktave dienet.

2) Daß beyde Melodien auch eine Terz höher oder tiefer verſezt werden können, ohne daß ſie aus der Tonart weichen.

3) Daß beyde Stimmen geſchwind, auch wohl in einem einzigen Takt, aufeinander folgen können, welches beſonders in der Fortſetzung geſchehen ſoll.

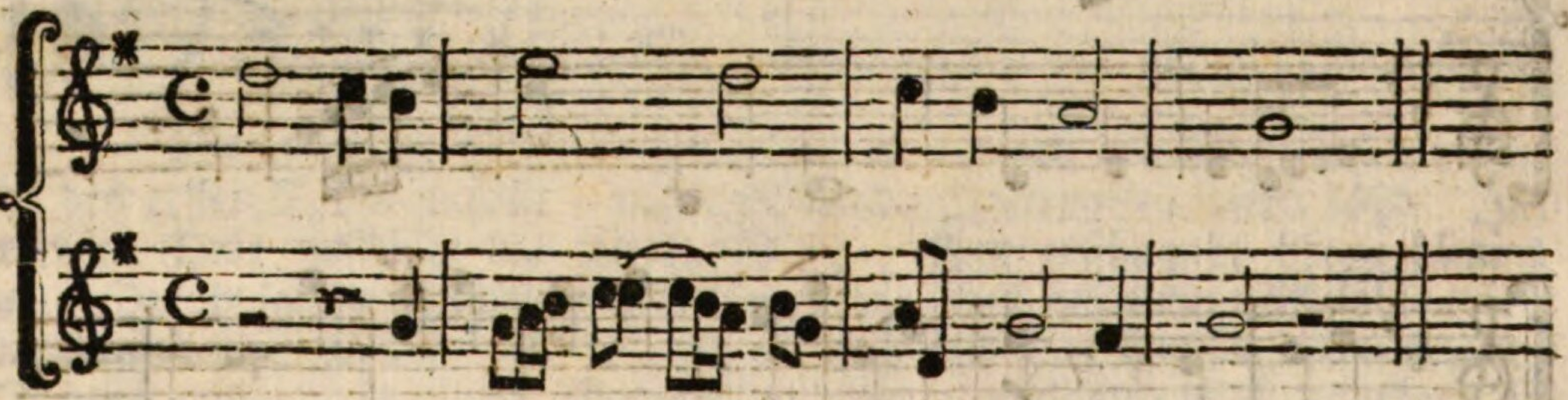
4) Daß die Wiederholung in der Quinte einer jeden Melodie aufeinander folgen könne: doch ſo, daß beyde wohl mit einander harmoniren.

5) Daß auch eine jede Hauptmelodie in der Oktave aufeinander kommen könne.

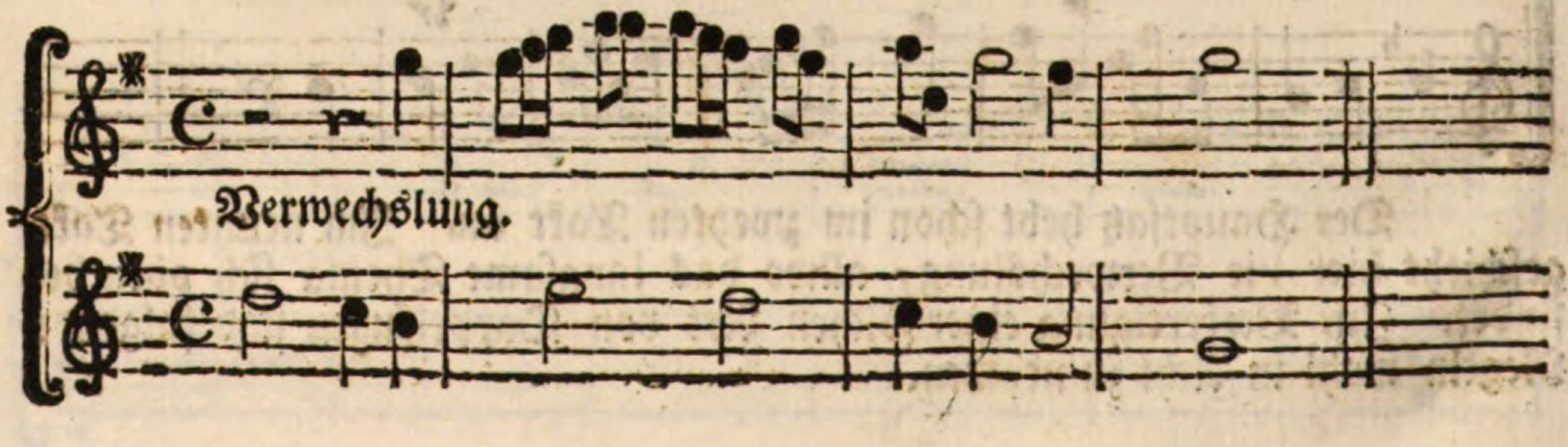
6) Daß, wo nicht beyde, doch die eine Melodie die Tonart genau bemerke, beſonders vorm Eintrit der zwoten Melodie.

Wir wollen das erſtere Beyſpiel hier vornehmen, und dieſe Regeln daraus zu beweiſen ſuchen.

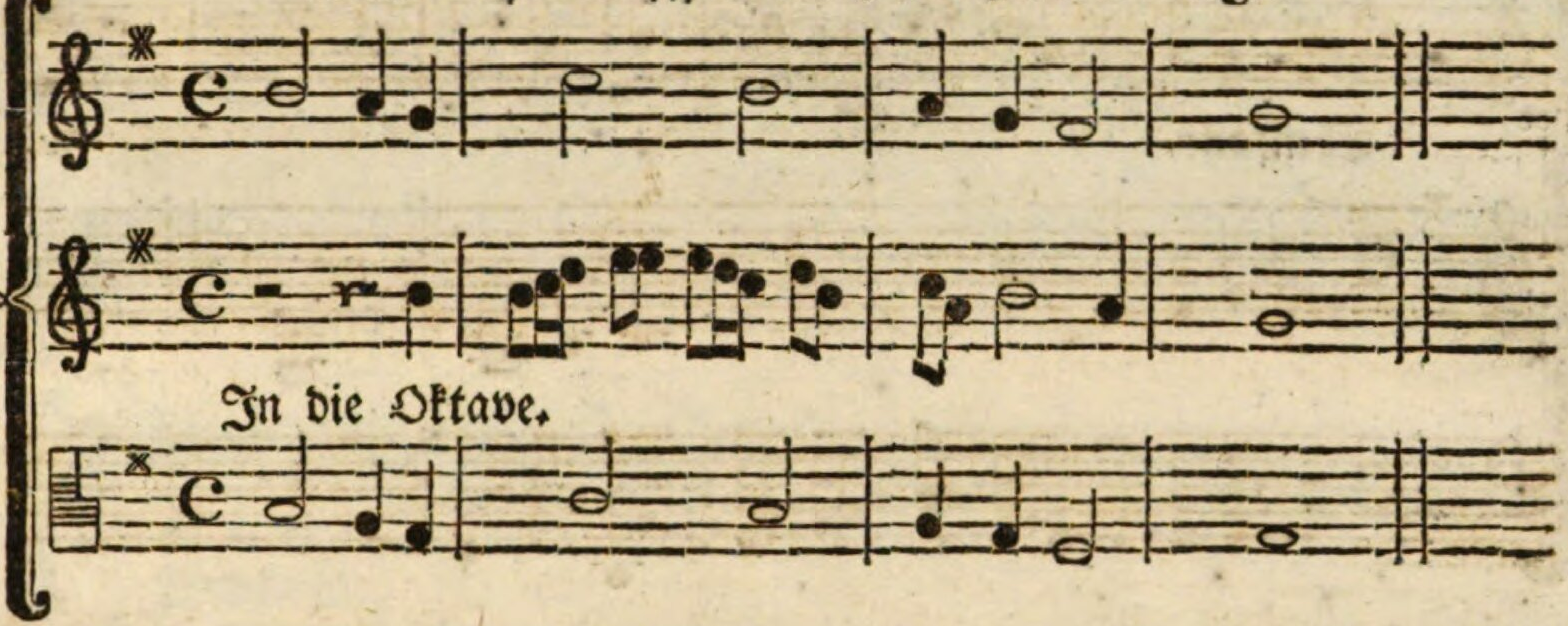
Beyſpiel nach der erſten Regel.



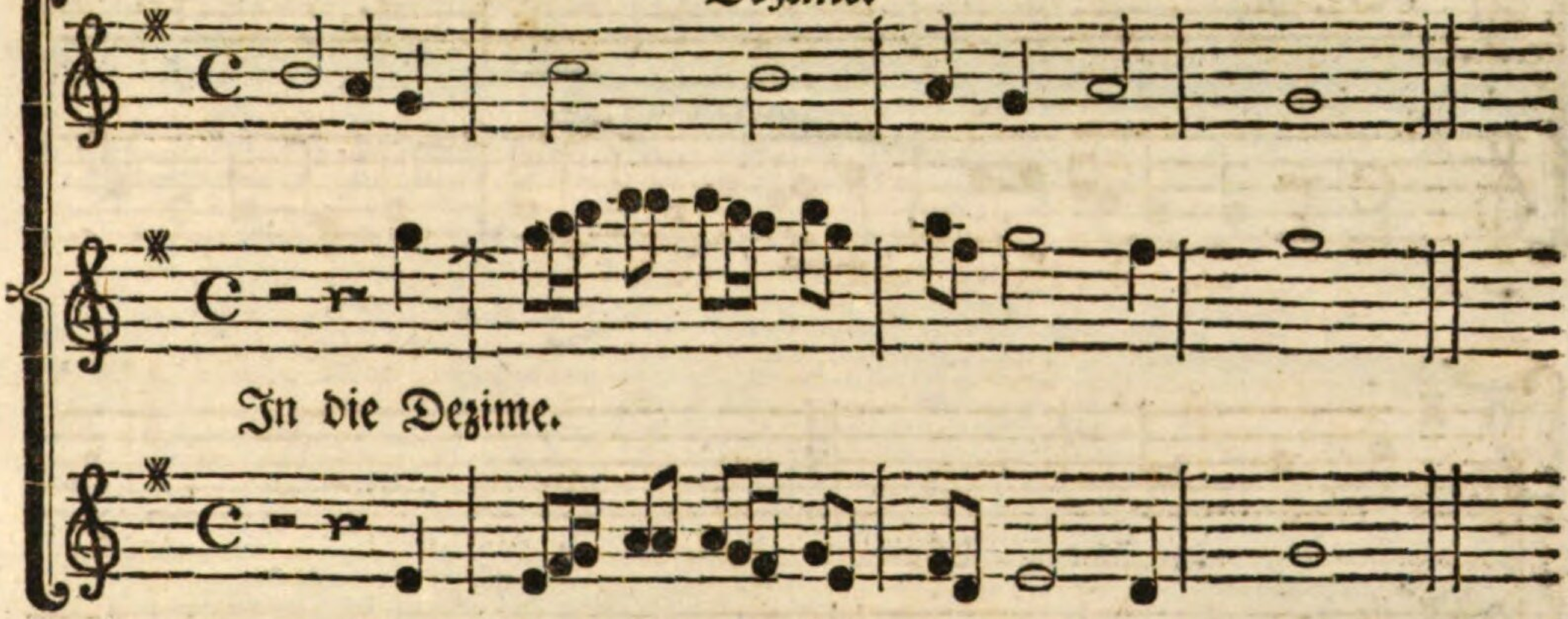
Verwechslung der beyden Stimmen.

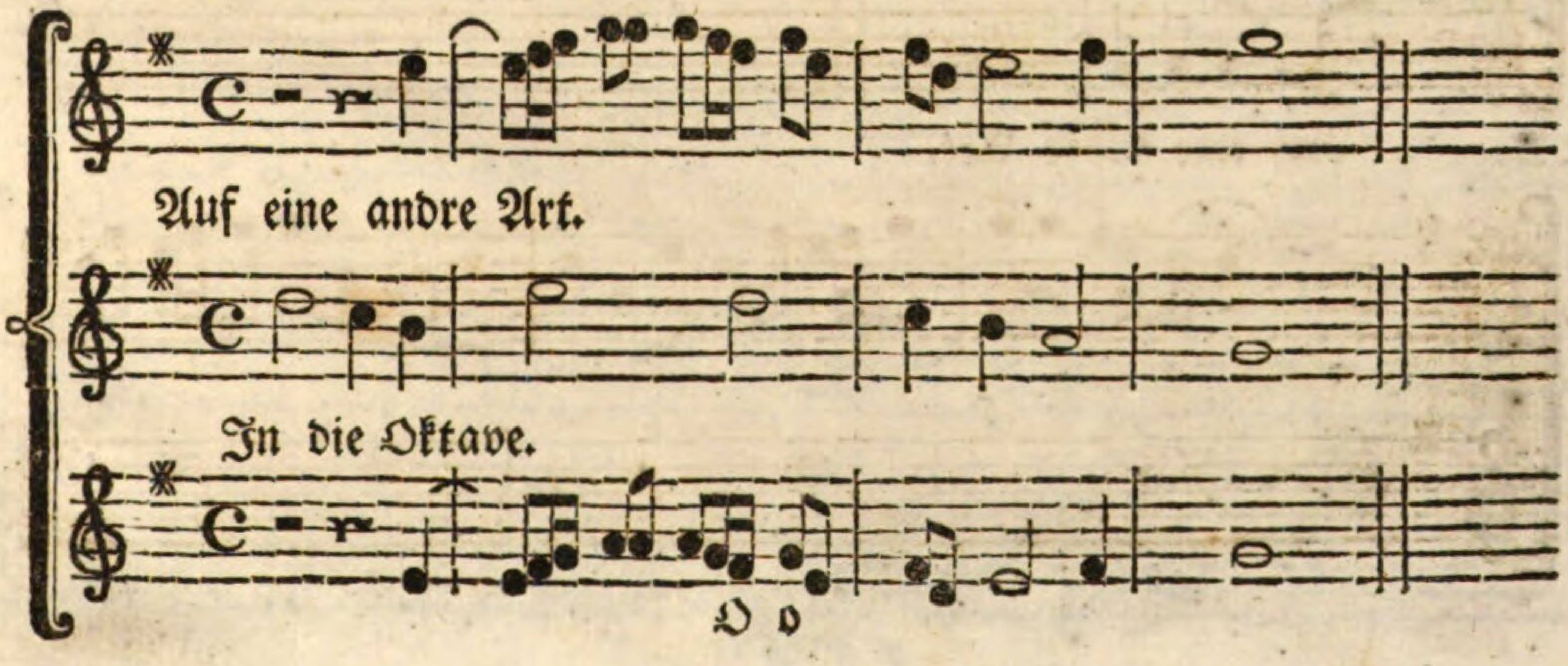


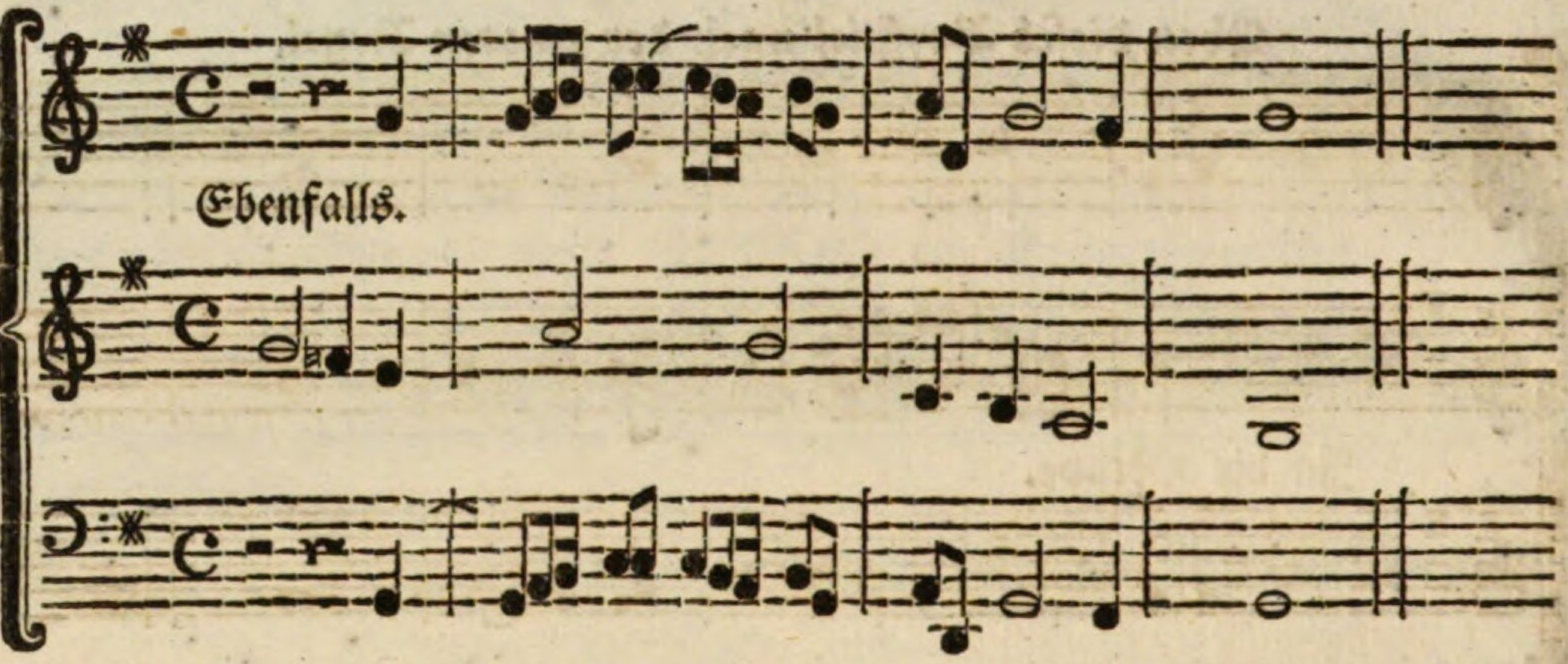
Eben dieſes Beyſpiel nach der zwoten Regel.



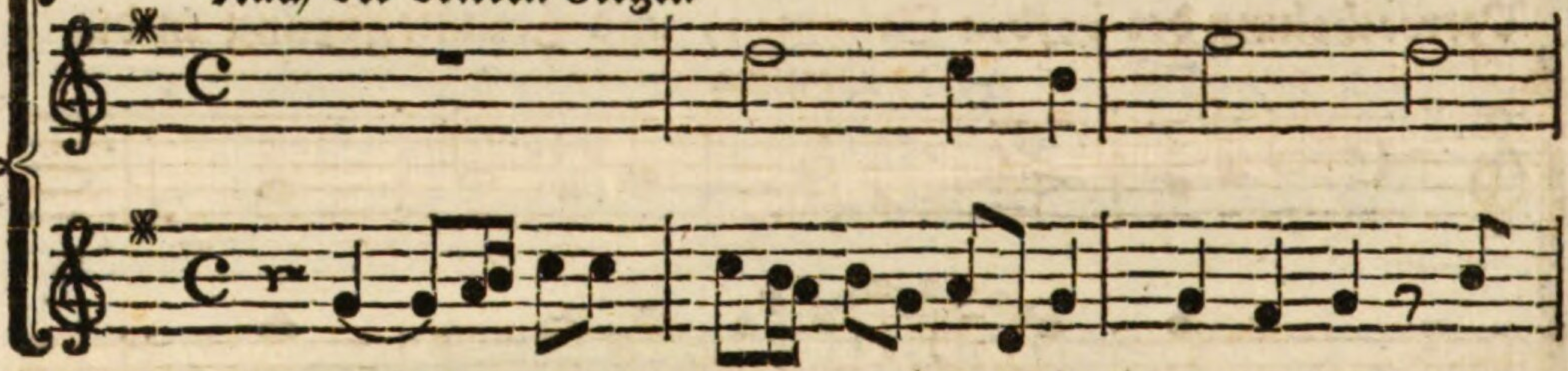
Verwechslung der beyden Stimmen, und Herunterſetzung in die Dezime.

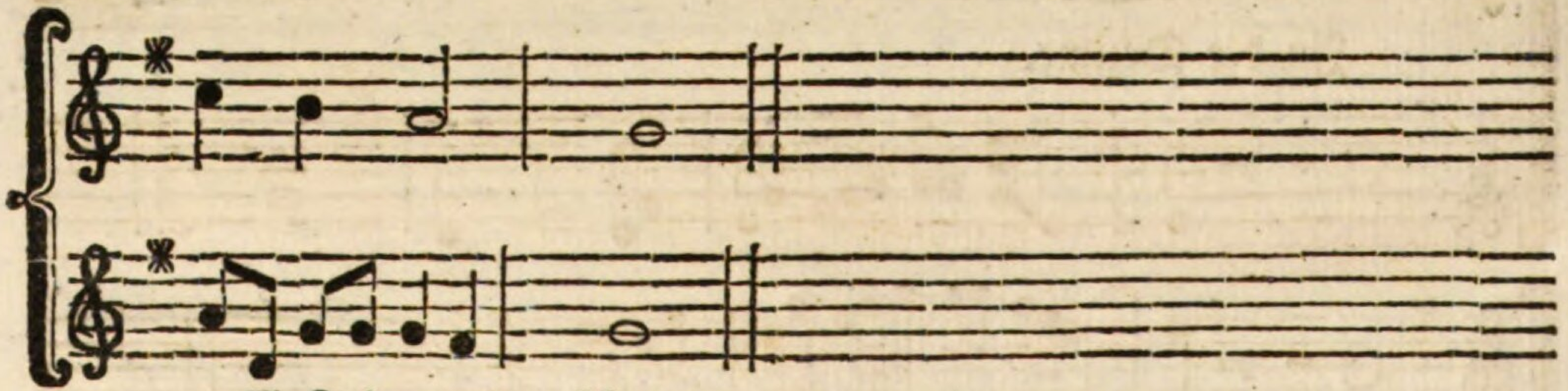




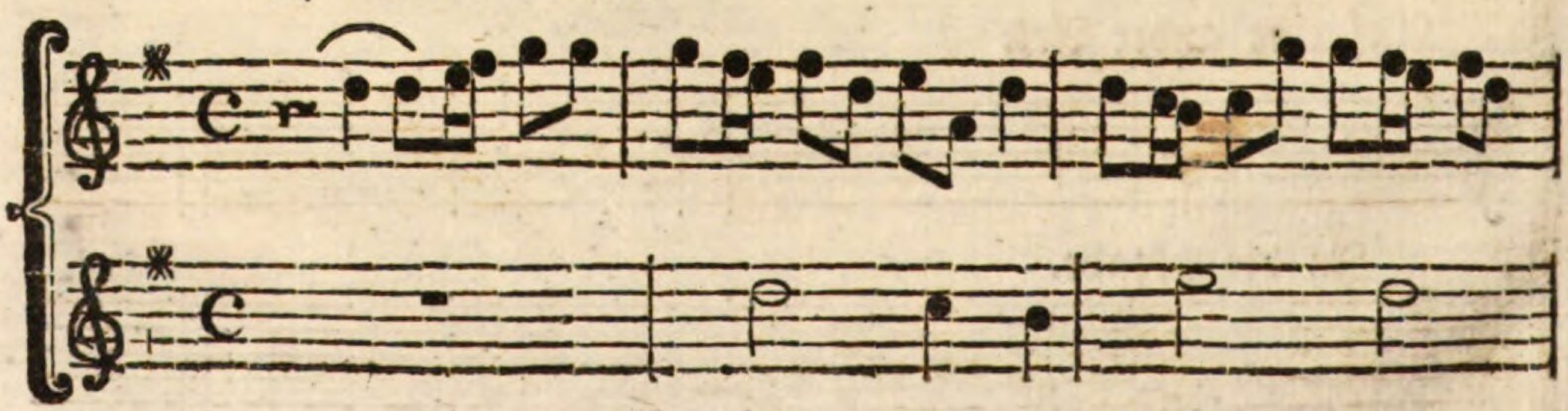


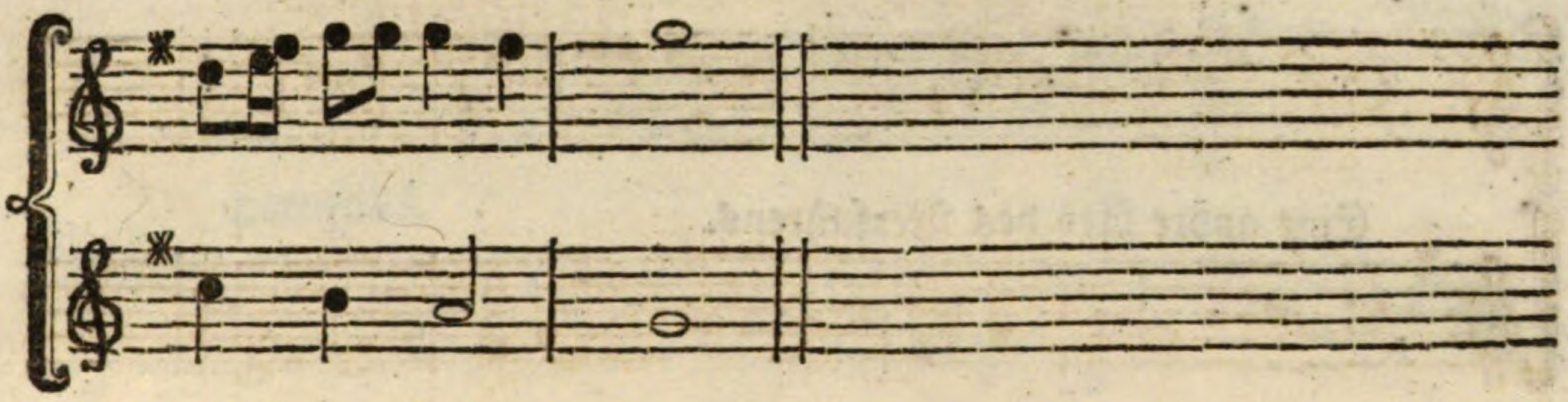
Nach der dritten Regel.



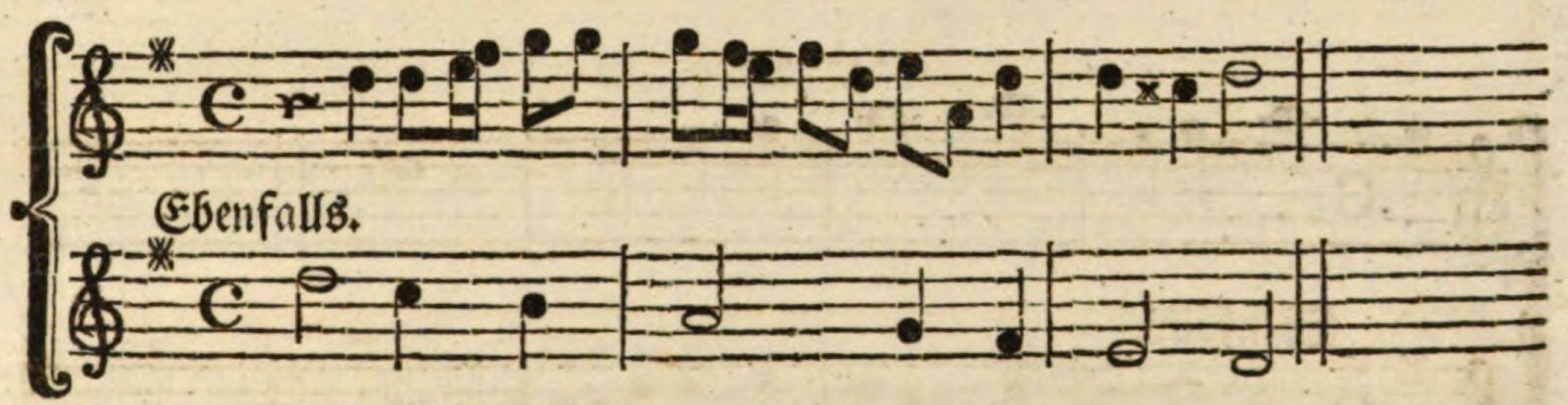


Auf eine andre Art.

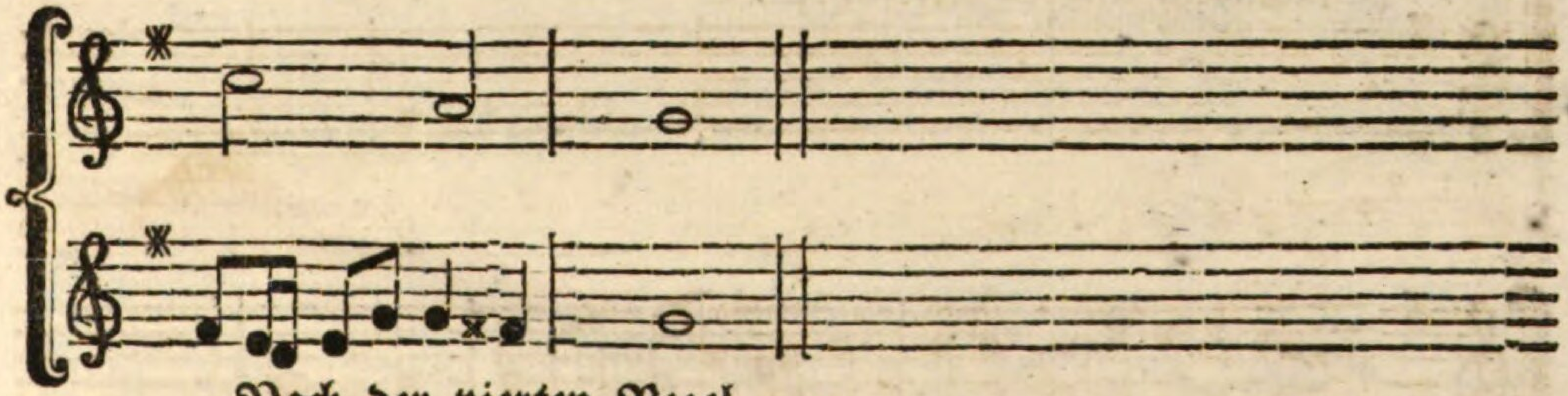




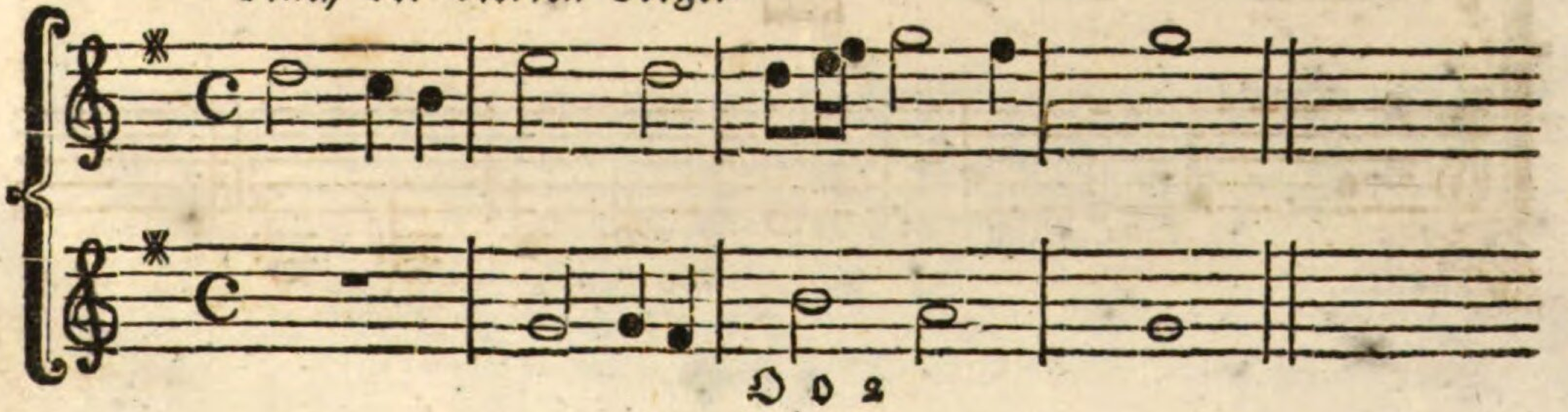
Ebenfalls.



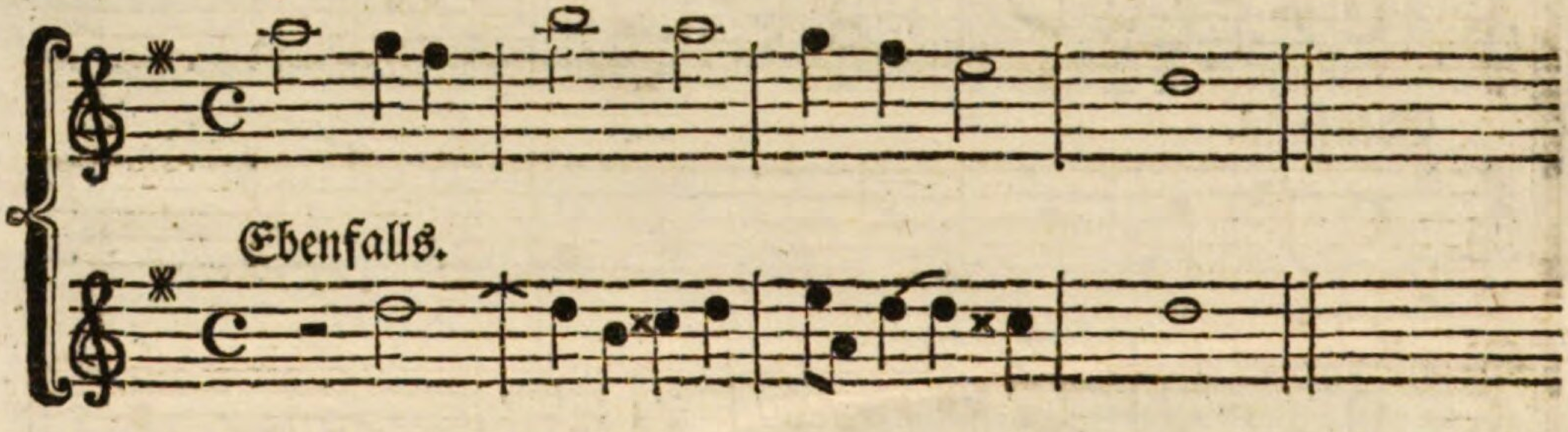
Noch eine Verwechslung der beyden Stimmen.



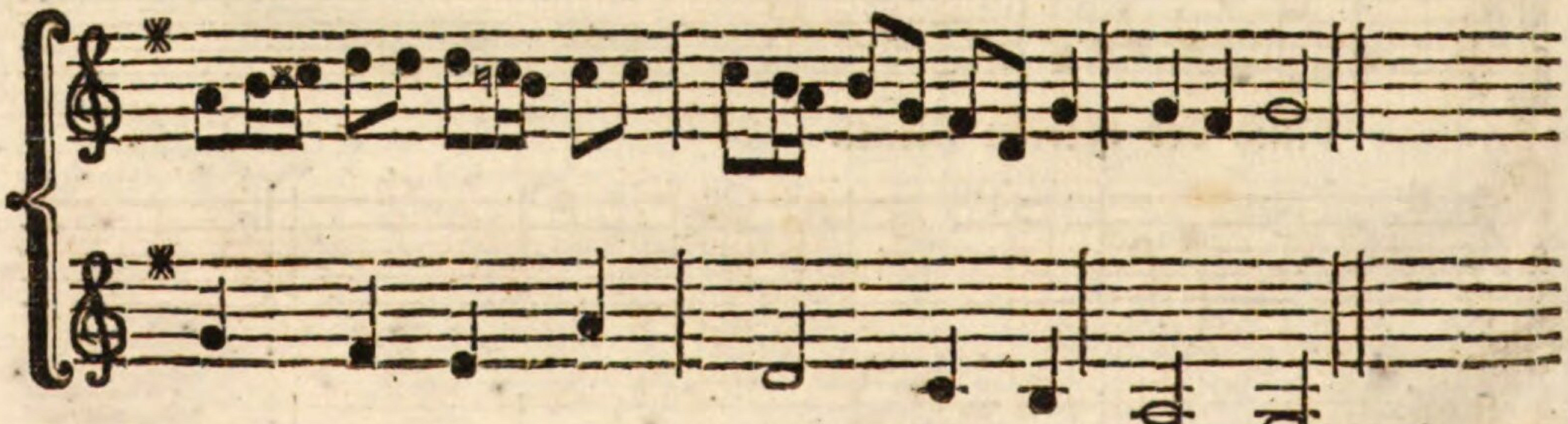
Nach der vierten Regel.

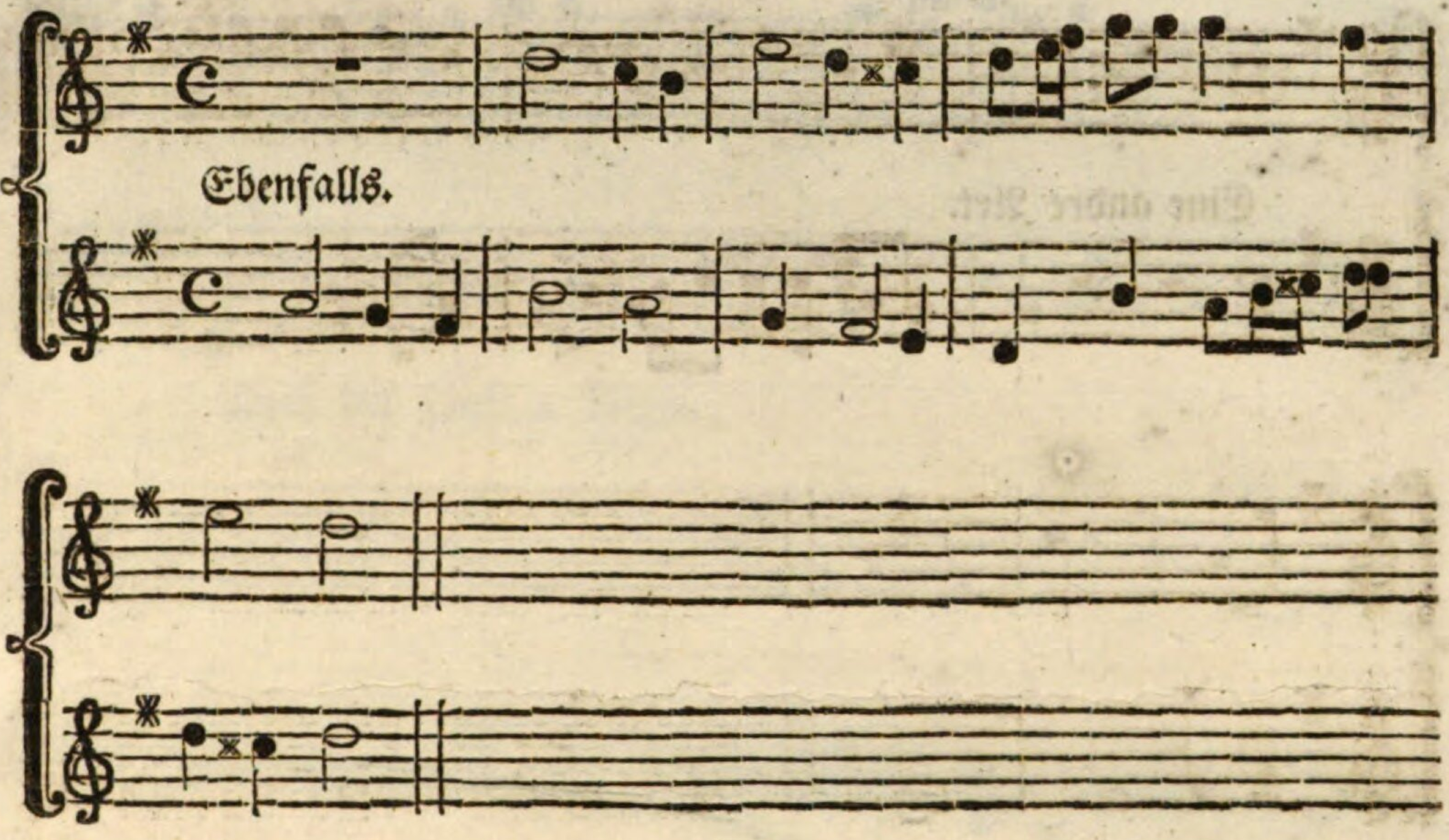


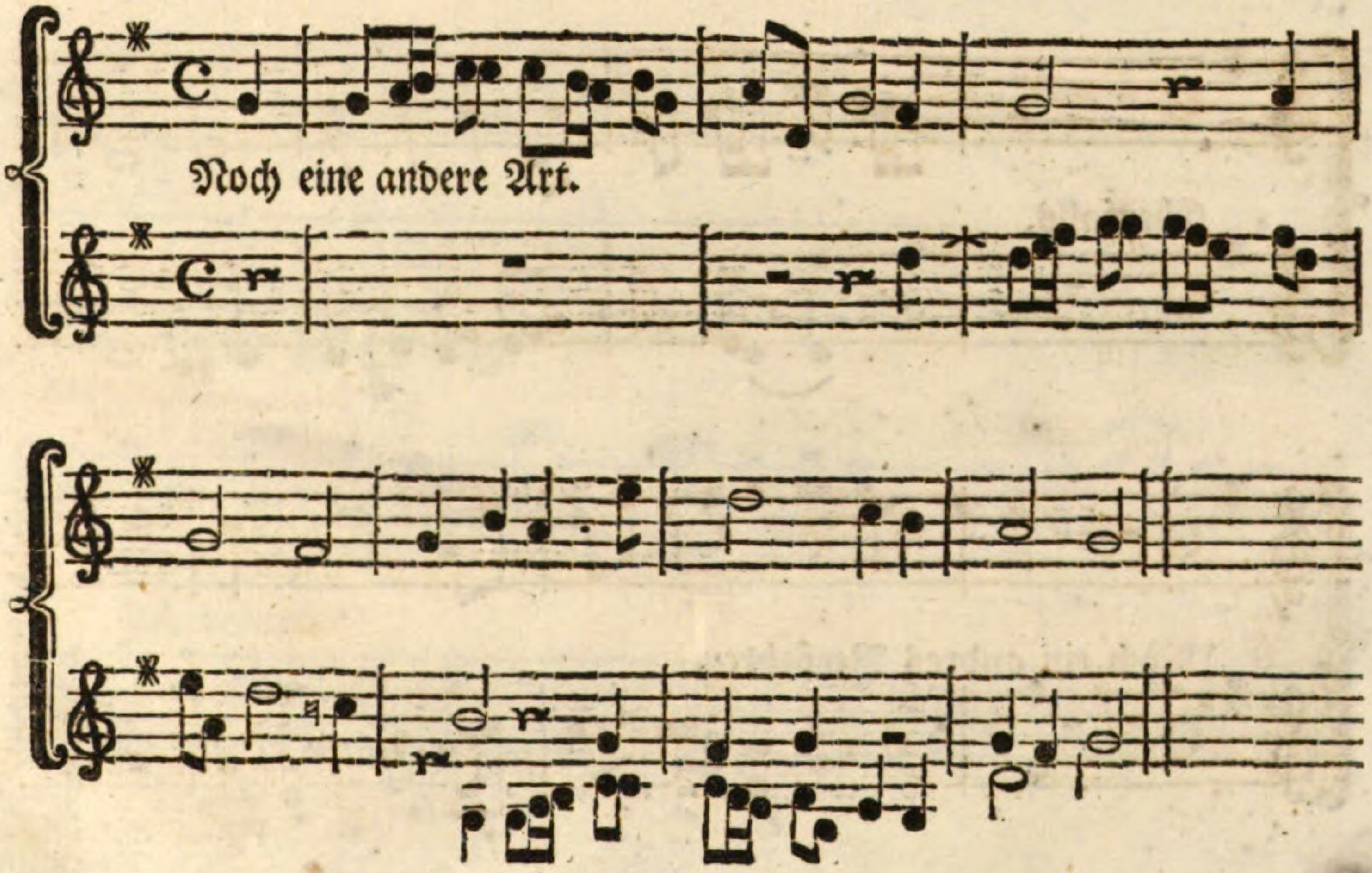
Eine andre Art des Verfahrens.

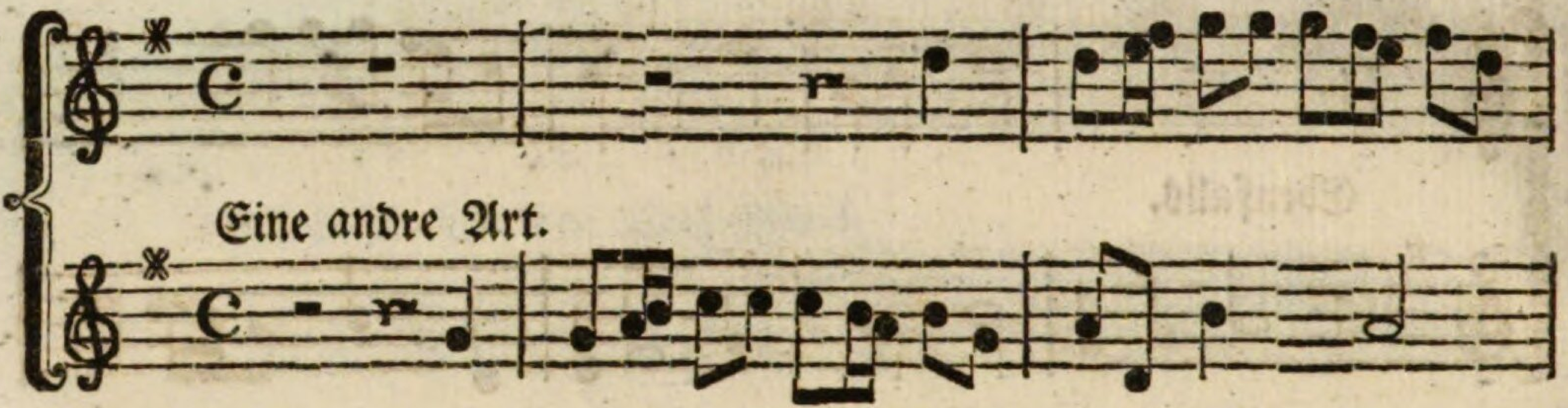

Ebenfalls.

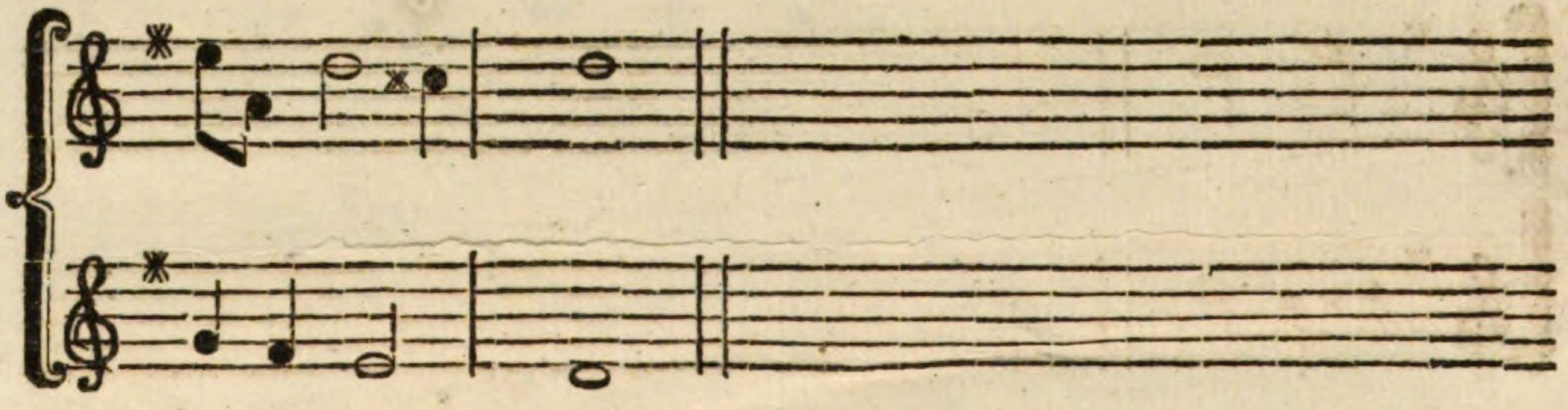
Noch ein andres Verfahren.

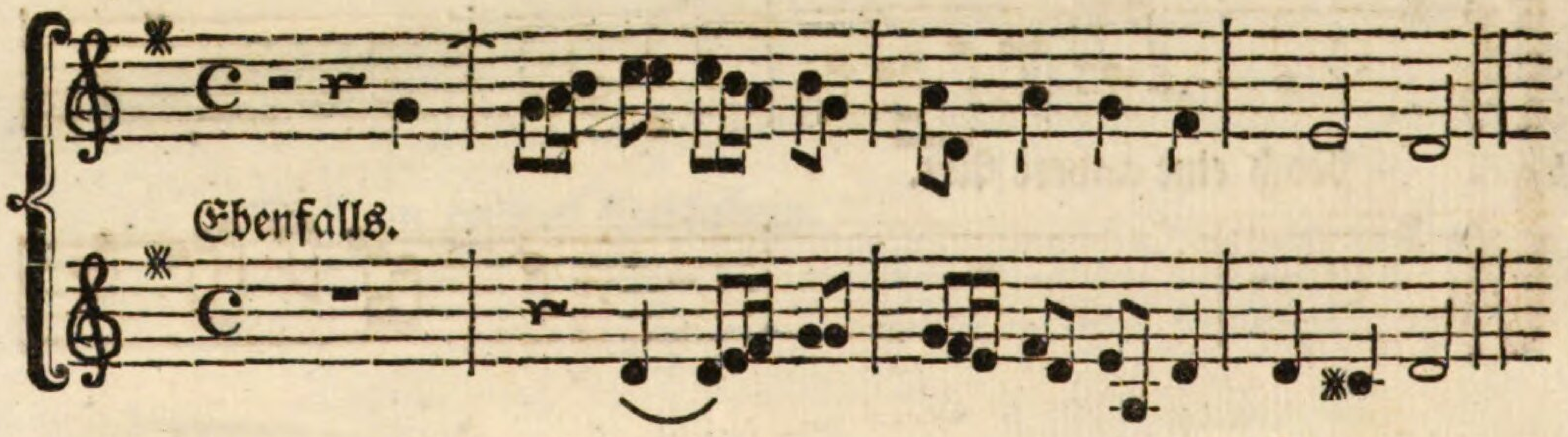


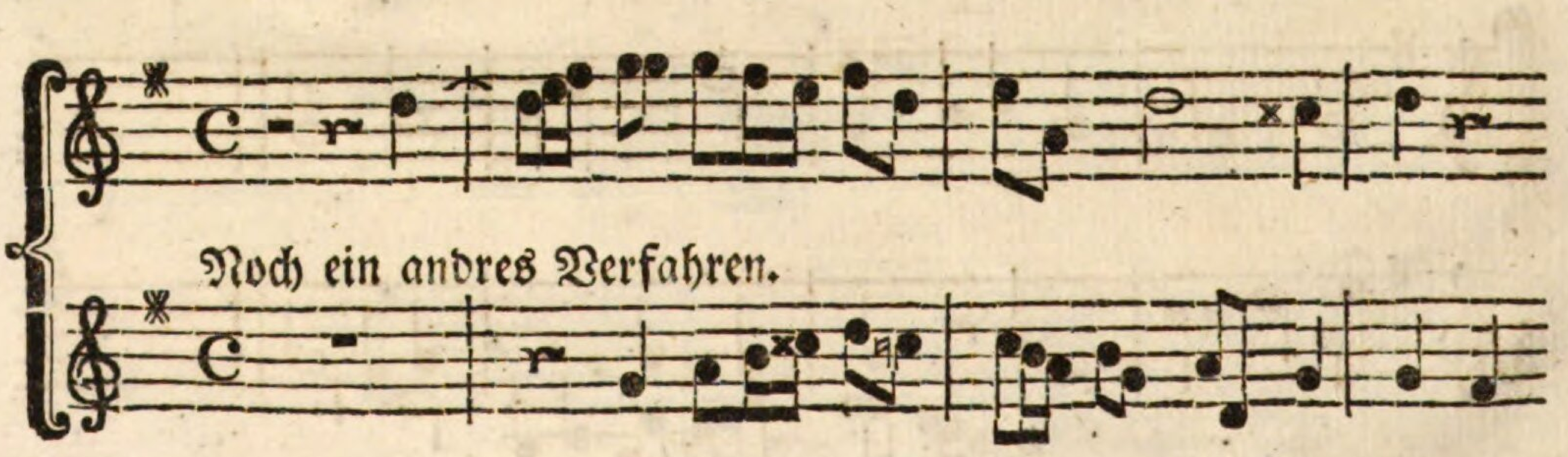

Ebenfalls.

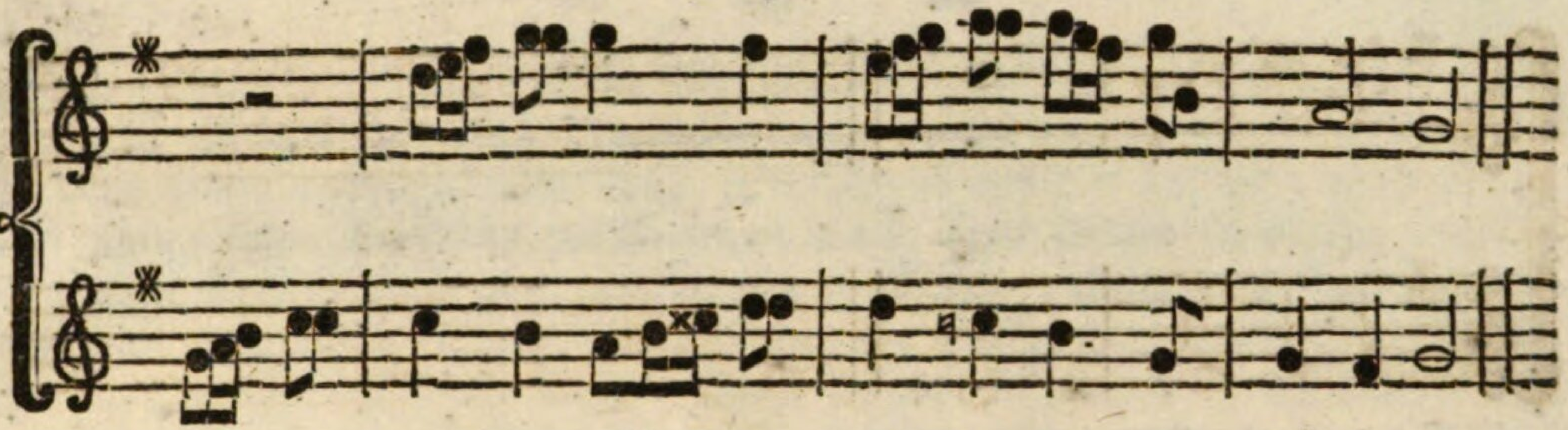

Noch eine andere Art.


Eine andre Art.

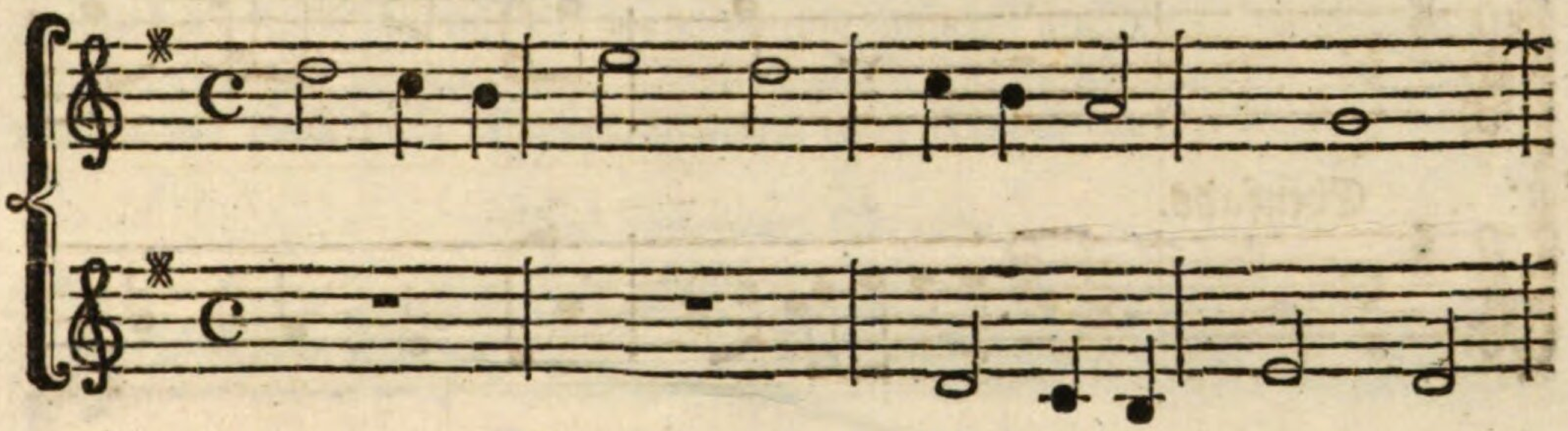


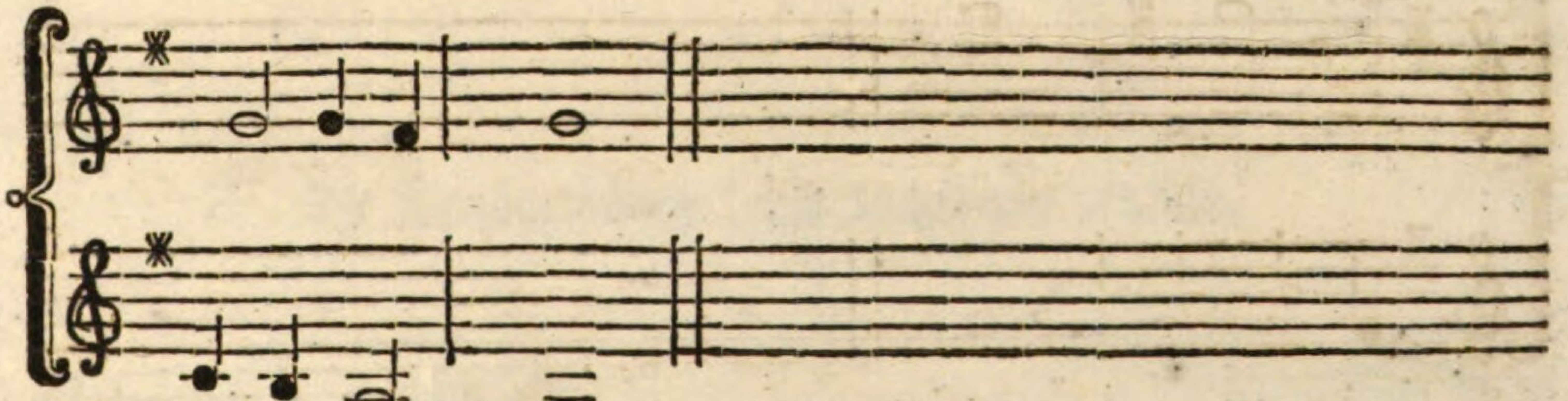

Ebenfalls.


Noch ein andres Verfahren.

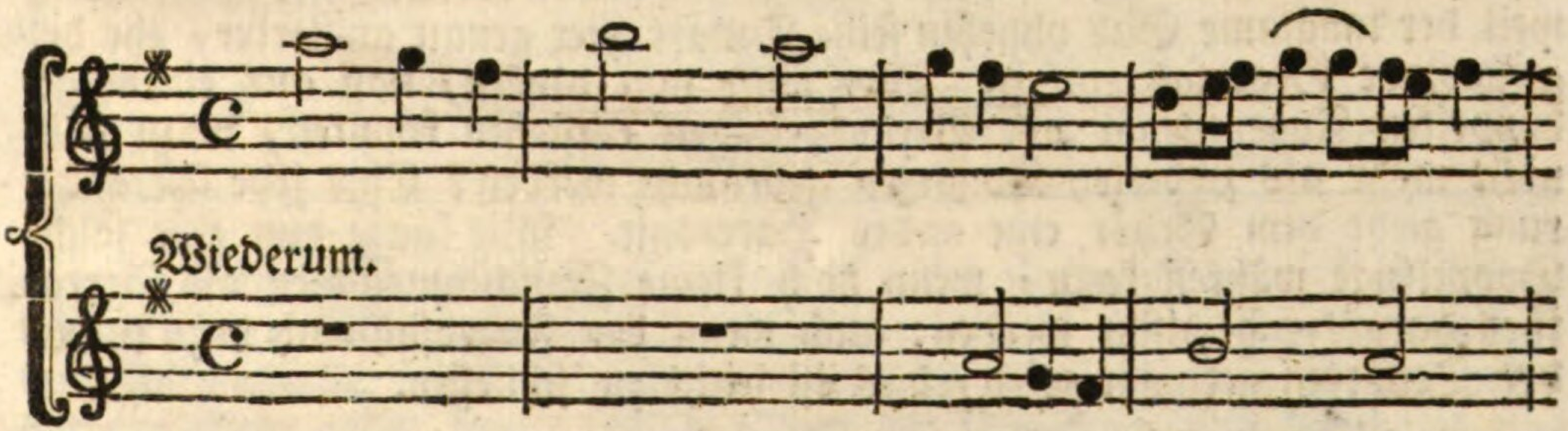


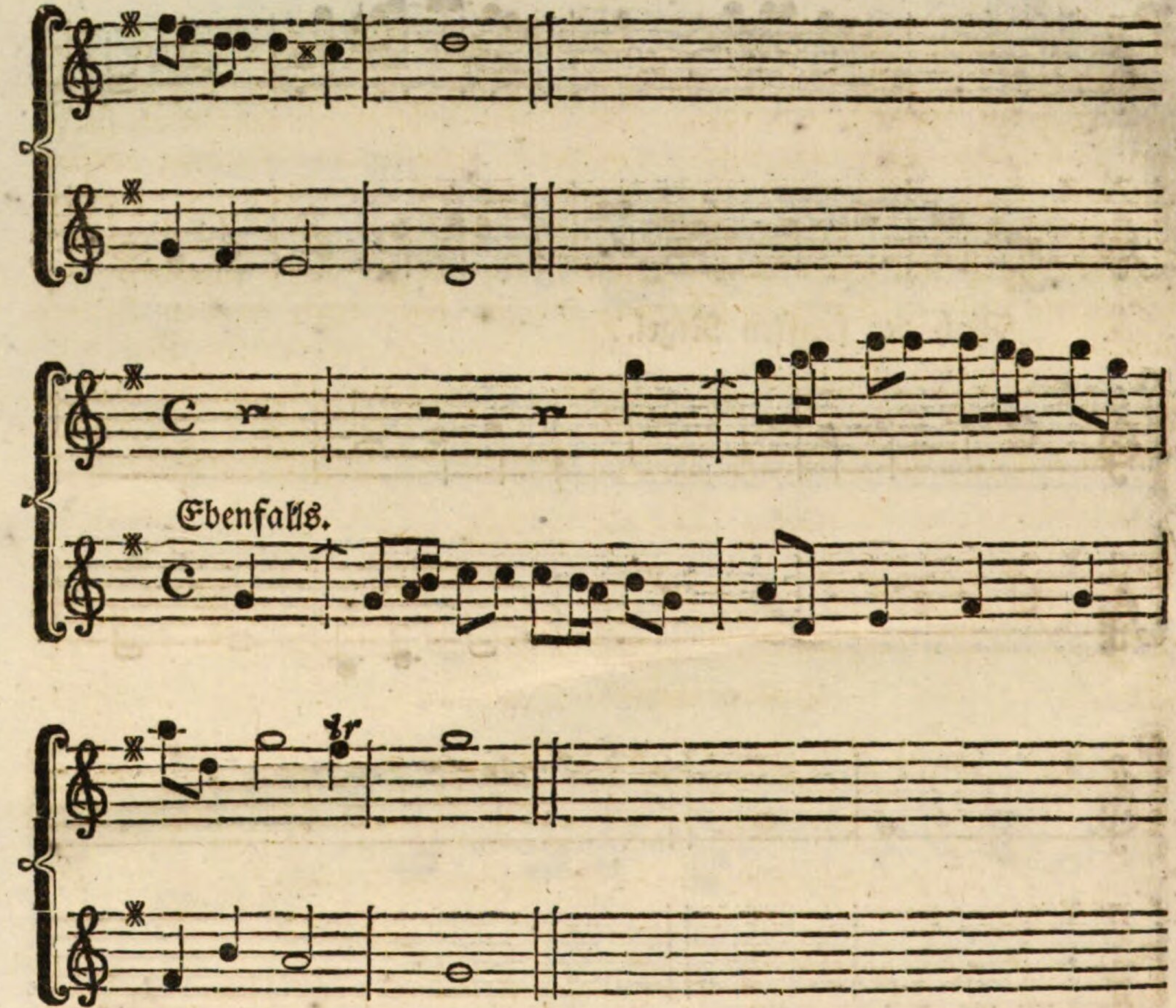
Nach der fünften Regel.





Wiederum.



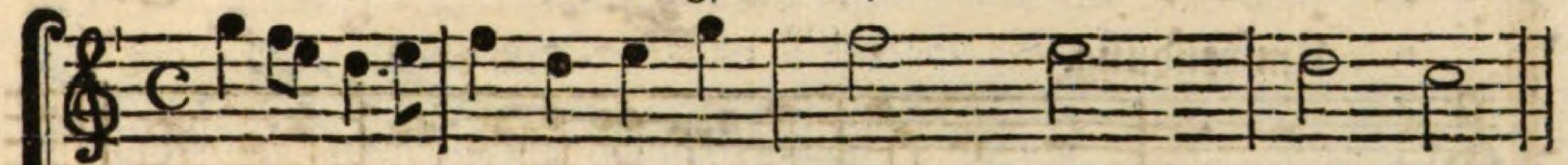


Die ſechſte Regel iſt nicht nöthig, um davon ein Beyſpiel anzuführen, weil der langſame Satz ohnehin ſeine Tonart hier genau anmerket, ehe der geſchwinde Gegenſatz eintrit. Wer ſollte nun denken, daß aus einem gedoppelten Fugenthema 26. Veränderungen entſtehen könnten, wozu doch nicht mehr als zwoerley Tonarten gebraucht werden? Eine jede Veränderung giebt dem Gehör eine andre Harmonie. Wie lange nun eine ſolche Doppelfuge währen kann, wenn noch kleine Zwiſchenmelodien als Zierrathen darunter gemiſcht werden: auch wenn der Fugenſatz noch dazu in andre Tonarten geführet wird, das iſt leicht zu ſchließen.

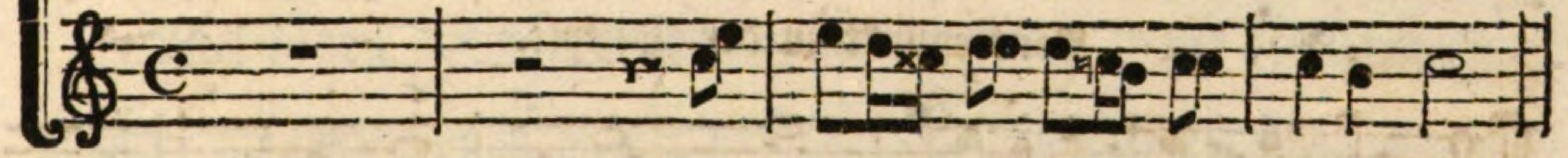
Dieſe ſechs Regeln reichen den Stoff, und das Schöne zur Verfertigung aller Fugen. Sie ſind auch zum Theil bey den einfachen Fu-

gen zu gebrauchen. Doch müſſen wir hierbey ſagen: daß nicht ein jedes Thema geſchickt ſey, alle dieſe Veränderungen hervor zu bringen. Es muß beſonders hiezu ausgeſucht werden. Die Wahl beſtehet hierinn: man ſuche ein langſames Thema, wozu man noch eine zwote Stimme entweder eine Terz höher oder tiefer ſetzen könne, ohne daß der Tonart Gewalt angethan werde. Nach dieſem verfahre man mit dem Gegenſatze auch auf dieſe Art. Dieſe beyde Melodien, nämlich das langſame und geſchwinde Thema, müſſen ſich auch in der Oktave wohl verwechſeln laſſen. Hat man dergleichen gedoppelten Satz ausgearbeitet; ſo iſt ein ſolcher nachgehends geſchickt, alle die vorhin gezeigte Veränderungen zu machen. Obgleich dieſes ſchon iſt berührt worden; ſo wollen wir doch dieſe ſchwere Materie noch einmal kürzlich durchgehen.

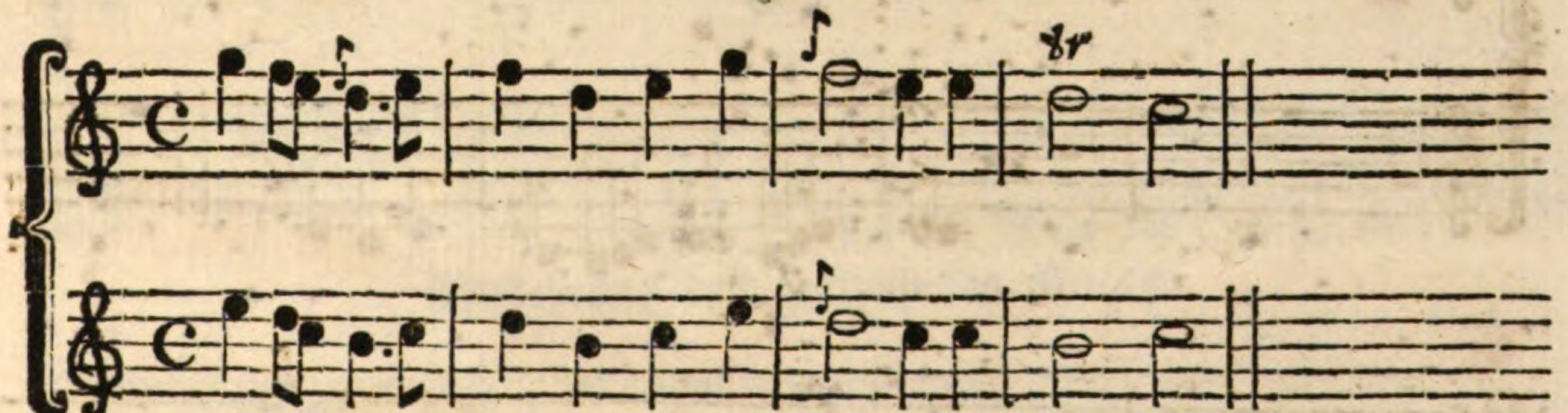
Das langſame Thema.



Das geſchwinde Thema.

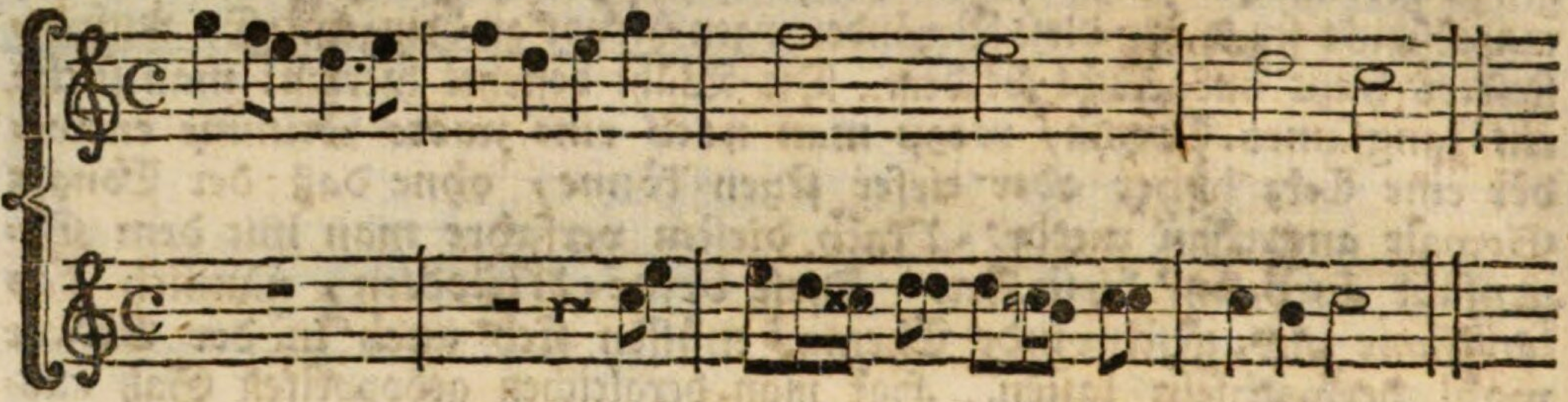


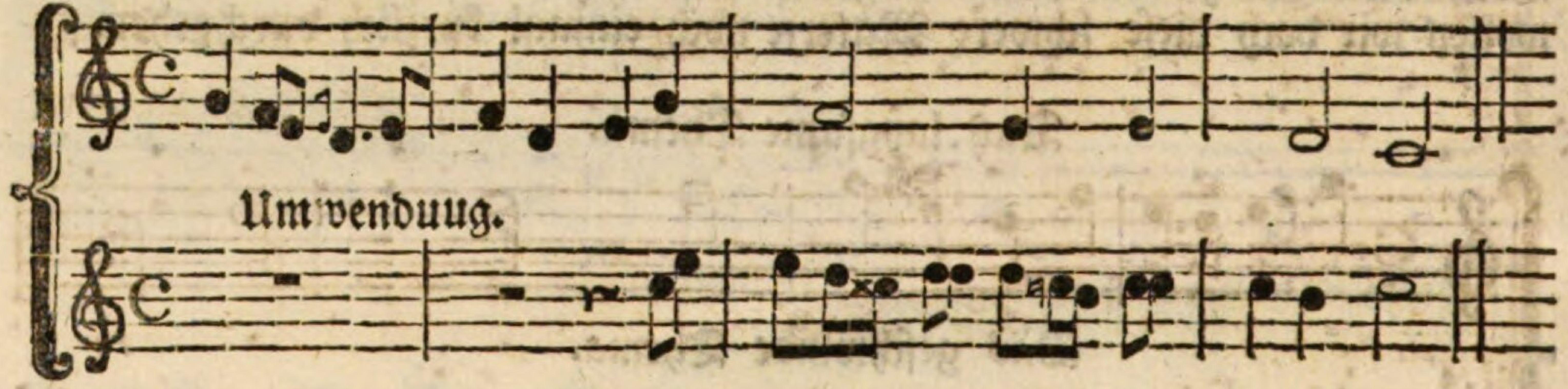
Die Terzbegleitung beym langſamen Thema.



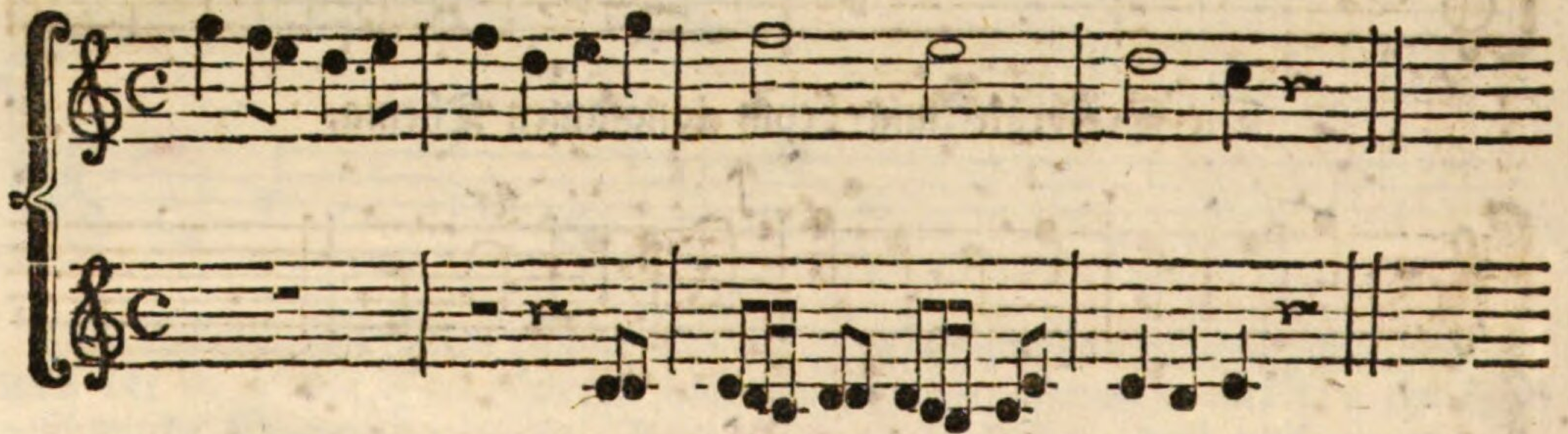
Bey dieſer erſten Aufſuchung iſt nicht ſo genau darauf zu ſehen, daß die vier Stimmen, nämlich die Terzbegleitung eines jeden Thema, ſo rein harmoniren. Es iſt genug, wenn ein jeder Satz in Terzen oder Sexten allein gehen kann. Wie allhier der langſame Satz durchaus eine Terz unter ſich leidet: ſo liebet der geſchwinde dagegen durchaus eine Terz über ſich. Auf dieſe Art kann dieſes Beyſpiel wieder, wie das vorhergehende, in den Kontrepunkt der Dezime und Duodezime verſetzt werden.

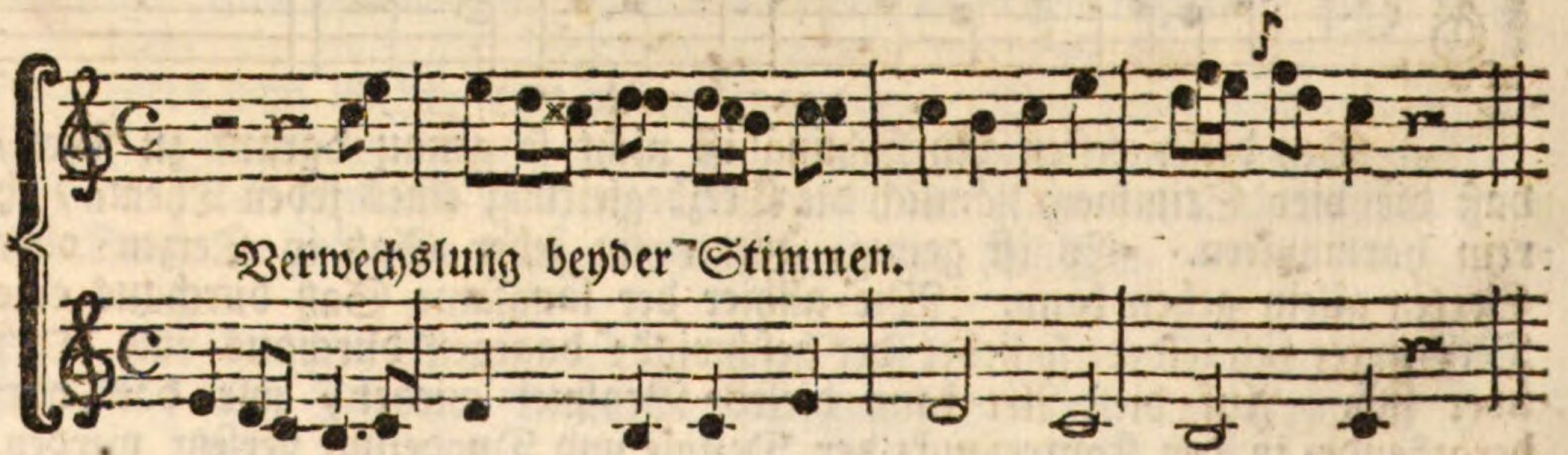
Kontrepunkt in der Oktave.



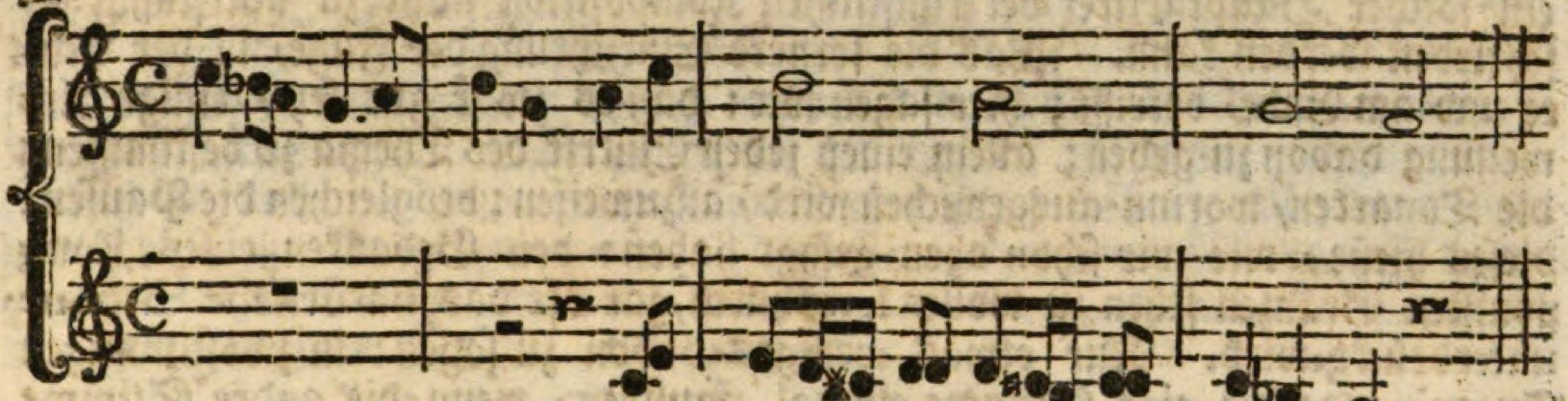


Kontrepunkt in der Dezime.

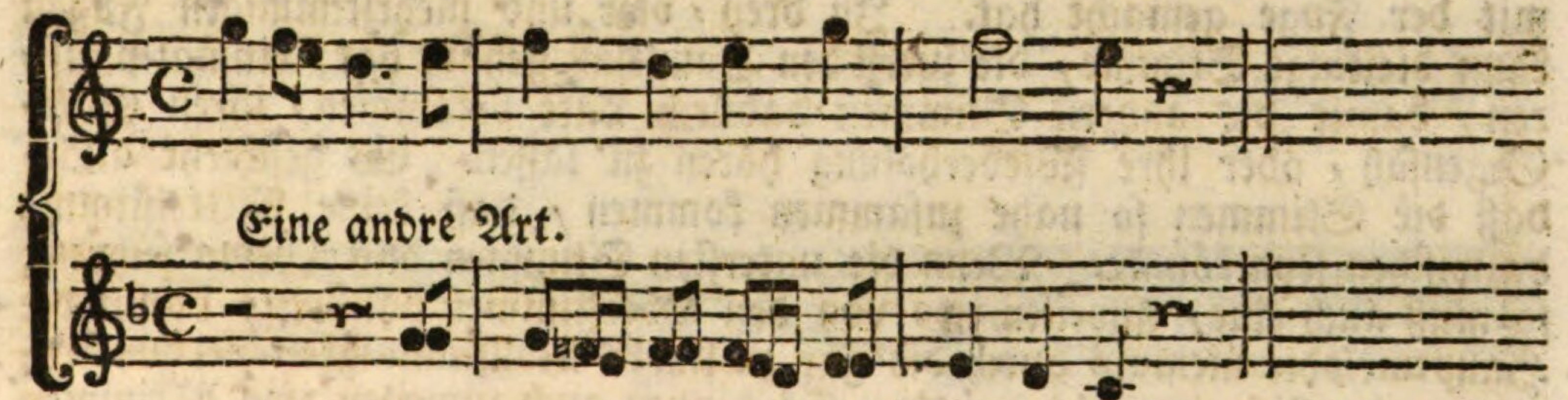




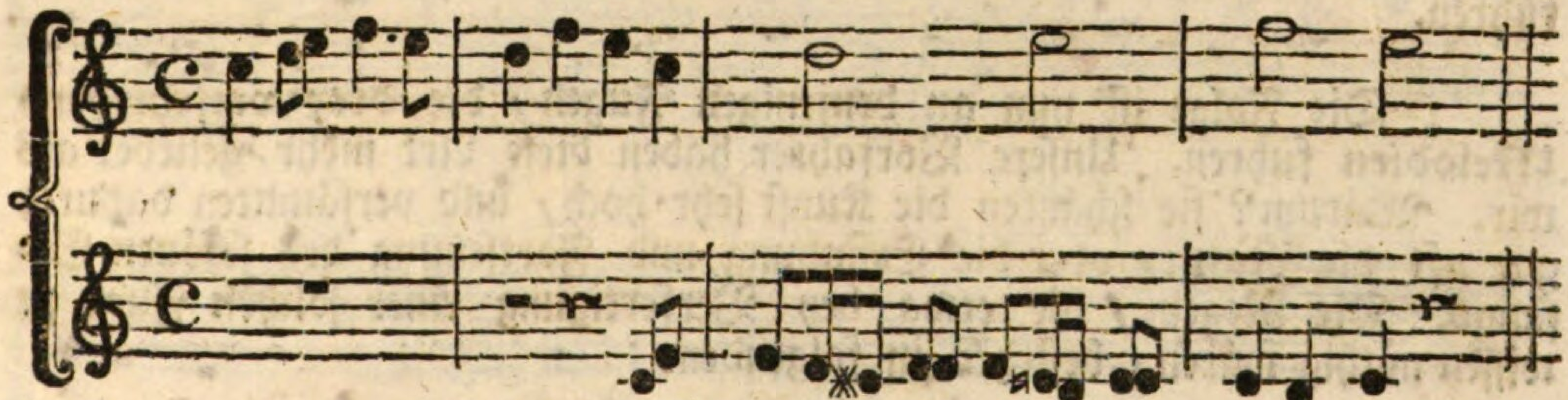
Kontrepunkt in der Duodezime.



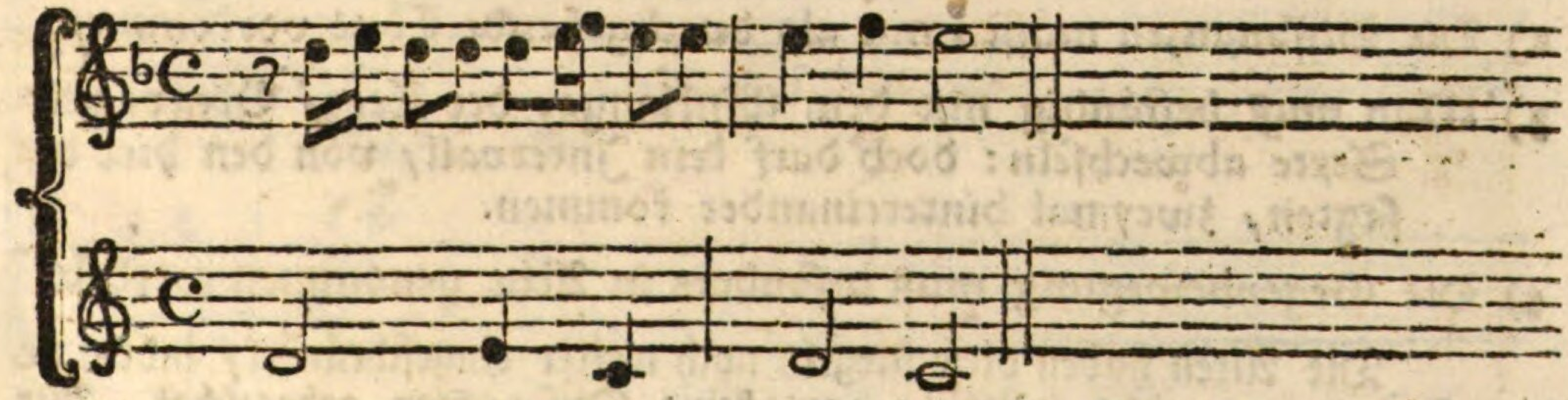
Eine andre Art.



Verkehrung des vorhergehenden Kontrepunkts in der Duodezime.



Verkehrung des geſchwinden Satzes.



Mit dieſer doppelten Anleitung möchte es genug ſeyn, ohnerachtet ein ſolcher Hauptartikel der künſtlichen Kompoſition nicht zu überflüßig beſchrieben werden kann. Was die fernere Einrichtung der Fuge, in der Mitte und am Ende, betrifft; hier ſagen wir: daß es zwar gut ſey, einige Anweiſung davon zu geben; allein einen jeden Eintrit des Thema zu beſtimmen: die Tonarten, worinn ausgewichen wird, anzuweiſen: desgleichen die Pauſen: dieſes hieße, wie wir ſchon oben geſagt haben: den Gedanken eines Komponiſten Gränzen ſetzen zu wollen! wodurch gar oft das natürliche Schöne unterdrückt wird. Nur etwas weniges davon zu ſagen: in zwoſtimmigen Fugen, mag die eine Stimme einmal pauſiren, wenn die andre Stimme das Hauptthema führet, nämlich dasjenige, welches den erſten Anfang mit der Fuge gemacht hat. In drey- vier und mehrſtimmigen Fugen kann diejenige Stimme, die zuerſt den Hauptſatz gehabt hat, einmal pauſiren, damit die andern Stimmen dadurch Luft bekommen, ihren Satz, Gegenſatz, oder ihre Wiederholung hören zu laſſen. Es geſchieht auch, daß die Stimmen ſo nahe zuſammen kommen, daß keine Mittelſtimme dazwiſchen ſeyn könnte. Wenn die unterſten Stimmen das Thema führen; ſo muß auch eine, zuweilen zwo von den Oberſtimmen pauſiren, damit die Hauptmelodie niemals durch die gar zu ſtarke Vollſtimmigkeit verdunkelt, oder undeutlich gemacht werde. Es können auch zuweilen zwo Stimmen den einen, oder andern Satz gedoppelt, nämlich terzen- oder ſextenweiſe führen.

Die Folge iſt nun an denjenigen Fugen, die **drey verſchiedene Melodien** führen. Unſere Vorfahrer haben dieſe Art mehr geliebet als wir. Warum? ſie ſchätzten die Kunſt ſehr hoch, und verſäumten dadurch gar oft die Natur, oder die Erfindung und Fortſetzung des ſchönen Geſangs. Die Regeln, die etwa bey Verfertigung einer ſolchen Fuge zu wiſſen nöthig wären, beſtehen in folgenden:

1) **Die Quinte ſoll' gebunden, oder im Durchgange, erſcheinen.**

2) **Die Diſſonanzen müſſen nur als durchgehende Töne vorkommen.**

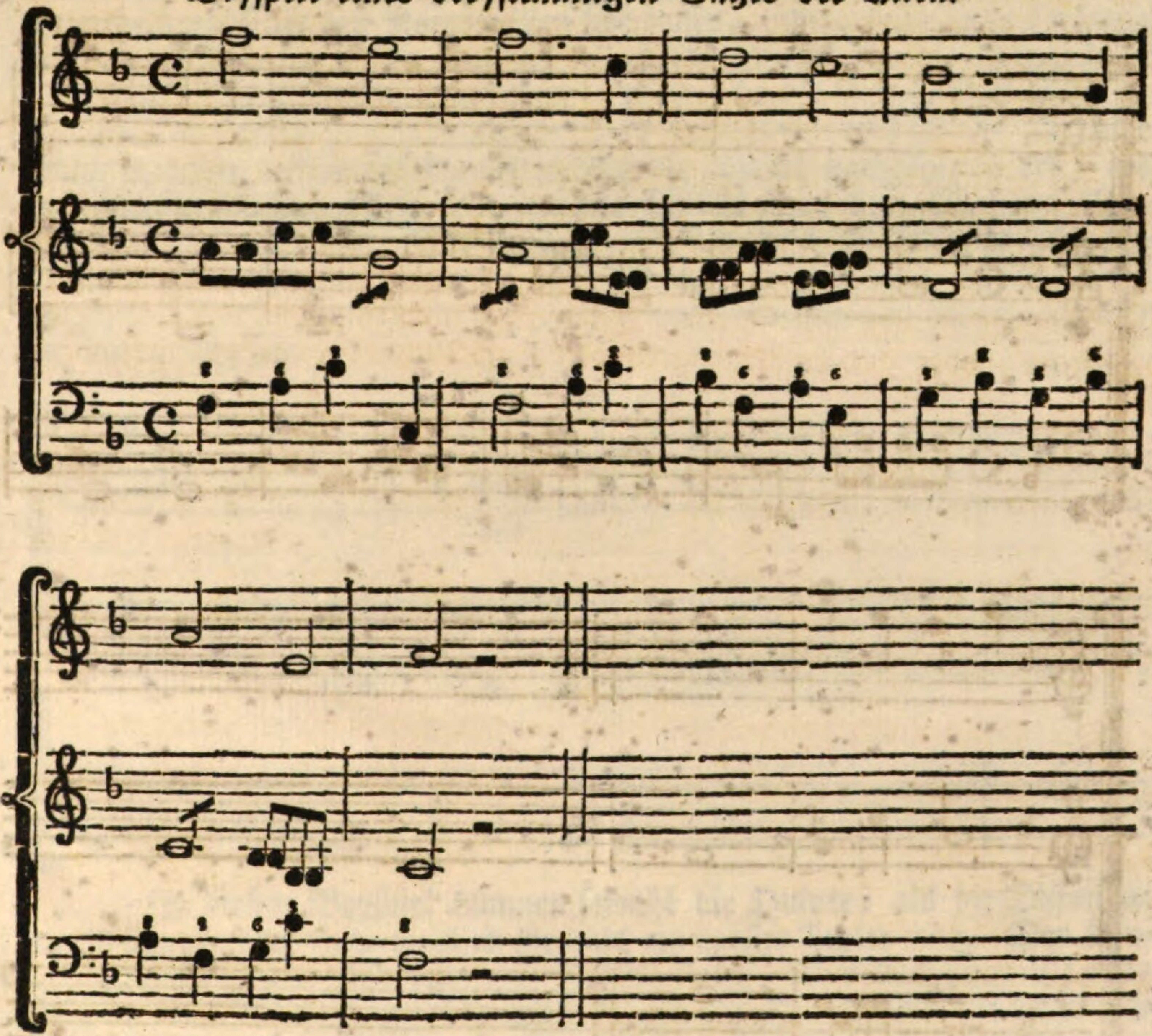
3) **Man muß beſtändig mit dem Einklange, der Terz, Oktave und Sexte abwechſeln: doch darf kein Intervall, von den hier beſagten, zweymal hintereinander kommen.**

4) **Die Gegenbewegung muß beſonders in Acht genommen werden.**

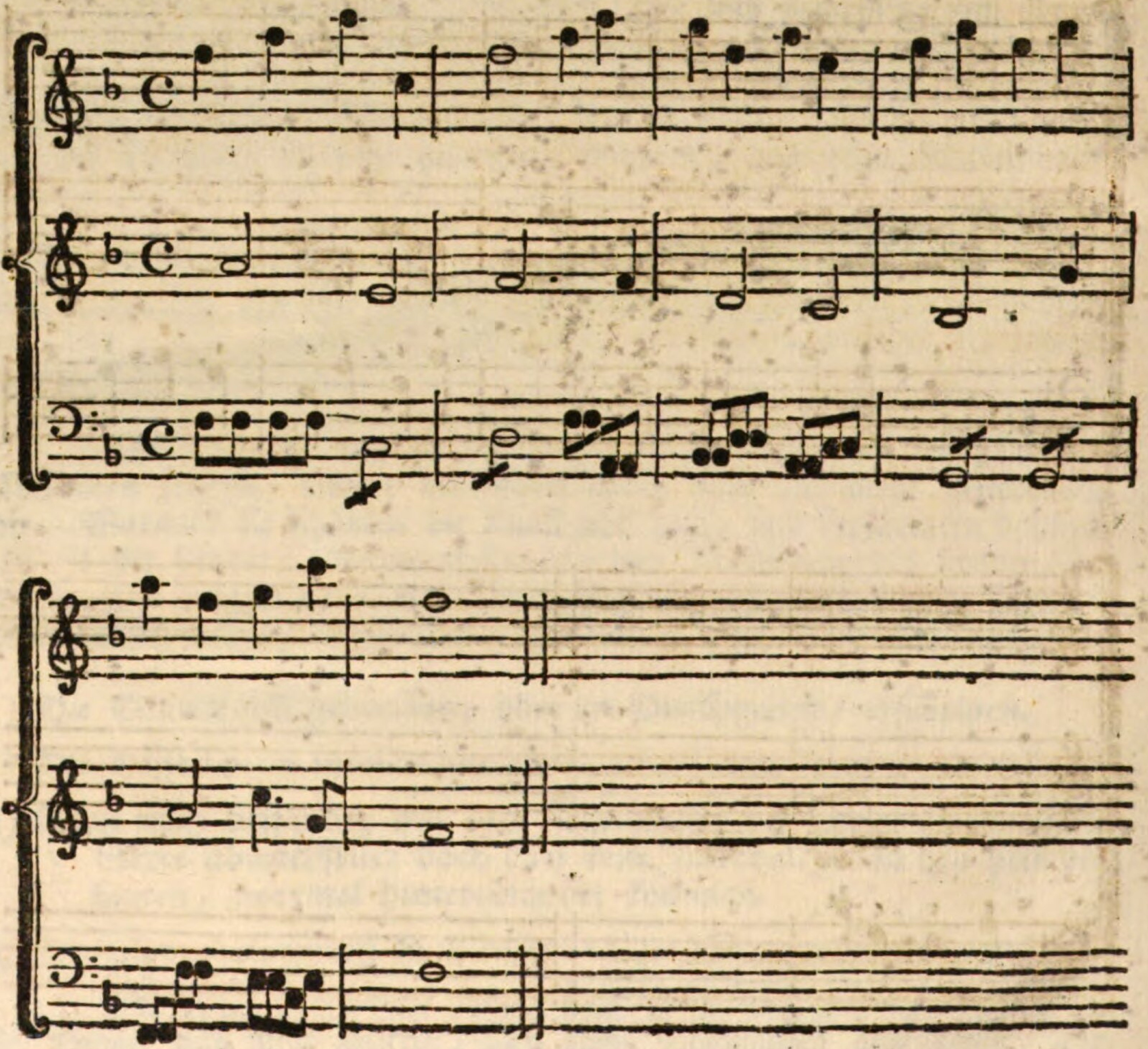
Die Alten haben dieſe Regeln noch weiter eingeſchränket, indem ſie die Quinte gar nicht gelitten: ganz keine Diſſonanzen gebrauchet. Zur Ver-

Verfertigung des Baſſes zu einer Oberſtimme haben ſie ſich lauter Terzen, Oktaven und Sexten bedienet: wie wir dieſes zum Theil ſchon oben S. 121. angeführet haben. Die dritte Stimme iſt nachgehends durch die Transpoſition einer höhern Terz, entweder der erſten Stimme, oder des Baſſes, entſprungen. Auch haben ſie mit beyden Stimmen abgewechſelt, ſo daß ſie bald von der einen Stimme eine Terz höher, und dann von der andern eine ſolche genommen. Dieſe herausgezogene Stimme iſt nachgehends durch Sechzehntheile ꝛc. verändert worden, damit die Verſchiedenheit einer jeden Melodie entſtehen konnte.

Beyſpiel eines dreyſtimmigen Satzes der Alten.

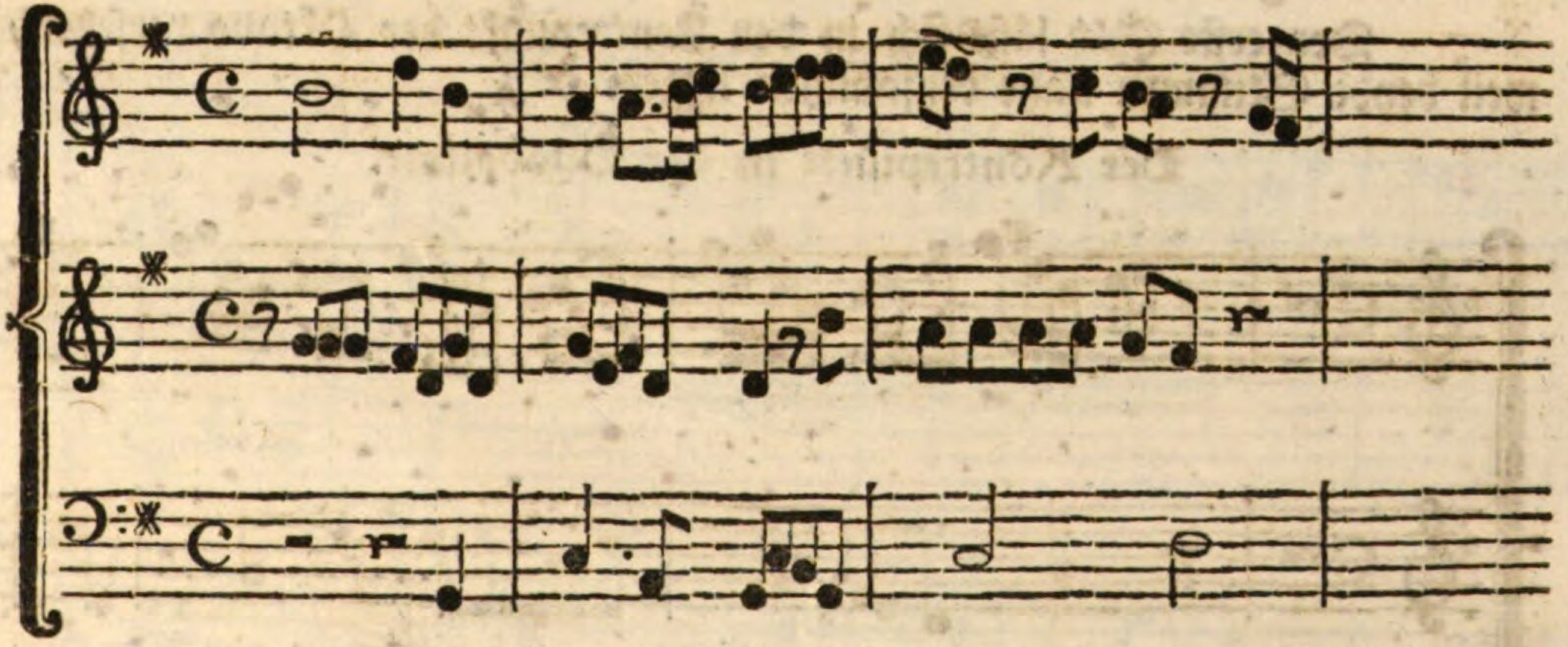


Hier iſt die zwote Stimme durch die Transpoſition des Baſſes, und der Oberſtimme entſprungen. Zum Unterſchied iſt ſie nachgehends in Achttheile geſetzet worden. Auch die Ziffern zeigen die Entſtehung der zwoten Stimme. Ein ſolcher Satz kann zweymal verwechſelt werden. Das Einemal ſtehet die zwote Stimme oben, und der Baß in der Mitte, und die geweſte Oberſtimme kömmt alsdann in Baß zu ſtehen: das Andremal wird die herausgezogene Stimme in Baß geſetzt, und der rechtmäßige Baß in die Oberſtimme: dieſe kömmt ſodann in die zwote Stimme zu ſtehen. In dieſem Fall aber iſt es gut, wenn der neue Baß noch eine Quinte tiefer verſetzet wird.



Die-

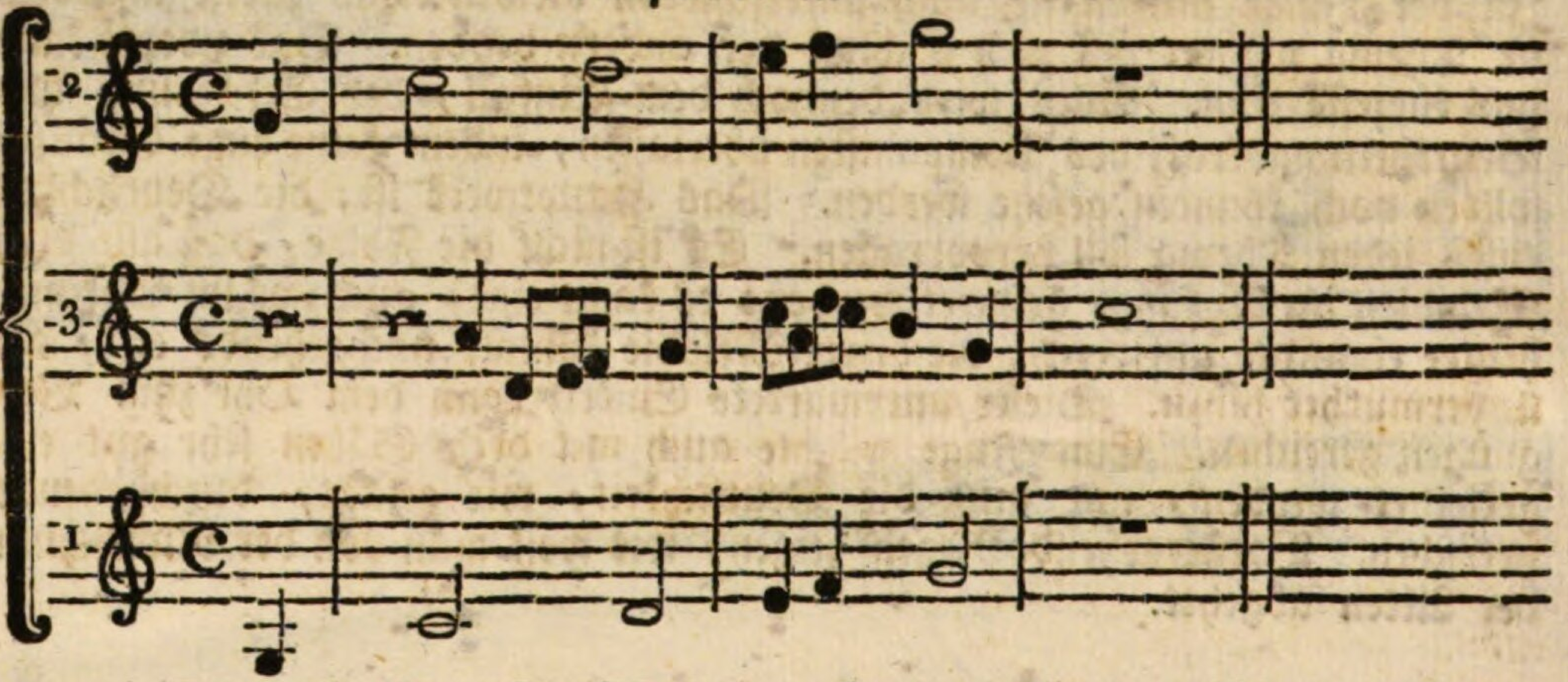
Dieſer eine Duodezime herunter geſetzte Baß überkömmt dadurch eine zimlich gute Baßſtimme: nur ſein Anfang und Ende führet F, und die zwote Stimme hebt mit A an. Auch hier nutzet der Kontrepunkt in der Duodezime. Man ſiehet, daß eine jede Stimme in Anſehung der Bewegung von den andern beyden unterſchieden iſt. Es iſt auch nicht nöthig, daß man die Stimmen zu gleicher Zeit eintreten läßt. Wenn die eine Stimme mit dem Niederſchlag anhebet: ſo pauſirt die zwote etwa ein Achttheil, oder Viertheil ꝛc. im erſten Takt, und die dritte Stimme fällt beym Ende des erſten Takts ein. In der Länge müſſen ſie auch unterſchieden bleiben: das zuerſt anhebende Thema währet bis zum Schluß der andern beyden. Das zweyte kann das kürzeſte ſeyn. Alles wird dennoch dem Einfall, der Erfahrung und Beurtheilungskraft des Komponiſten überlaſſen, indem keine enge Gränzen ſollten noch könnten geſetzt werden. Das Hauptwerk iſt: die Deutlichkeit eines jeden Thema ſoll hervorragen. Es iſt nicht die Folge, daß alle drey Melodien im Anfange gehöret werden: es kann eine, auch zwo im Anfange hinter einander auftreten; die dritte Melodie kömmt nachgehends erſt, als unvermuthet hinzu. Dieſer unerwartete Eintrit kann dem Ohr zum Vergnügen gereichen. Eine Fuge möchte auch mit drey Sätzen ſehr gut eingekleidet werden, nur muß die Deutlichkeit, wie geſagt, durchgehends herrſchen. Vorhergehende Regeln zeigen, wie weit man von der Richtſchnur der Alten abgehet.



In dieſem Beyſpiel kommen ſowohl die Quinte, als die Diſſonanzen im Durchgang vor, welches ehemals ein großer Fehler war. Der Kontrepunkt der Dezime kann hier gute Dienſte thun. Auch dasjenige Thema, welches der Baß führet, mag ungehindert die Quinte und die Diſſonanzen im Durchgange gebrauchen. Man könnte einen Fugenſatz mit drey verſchie-

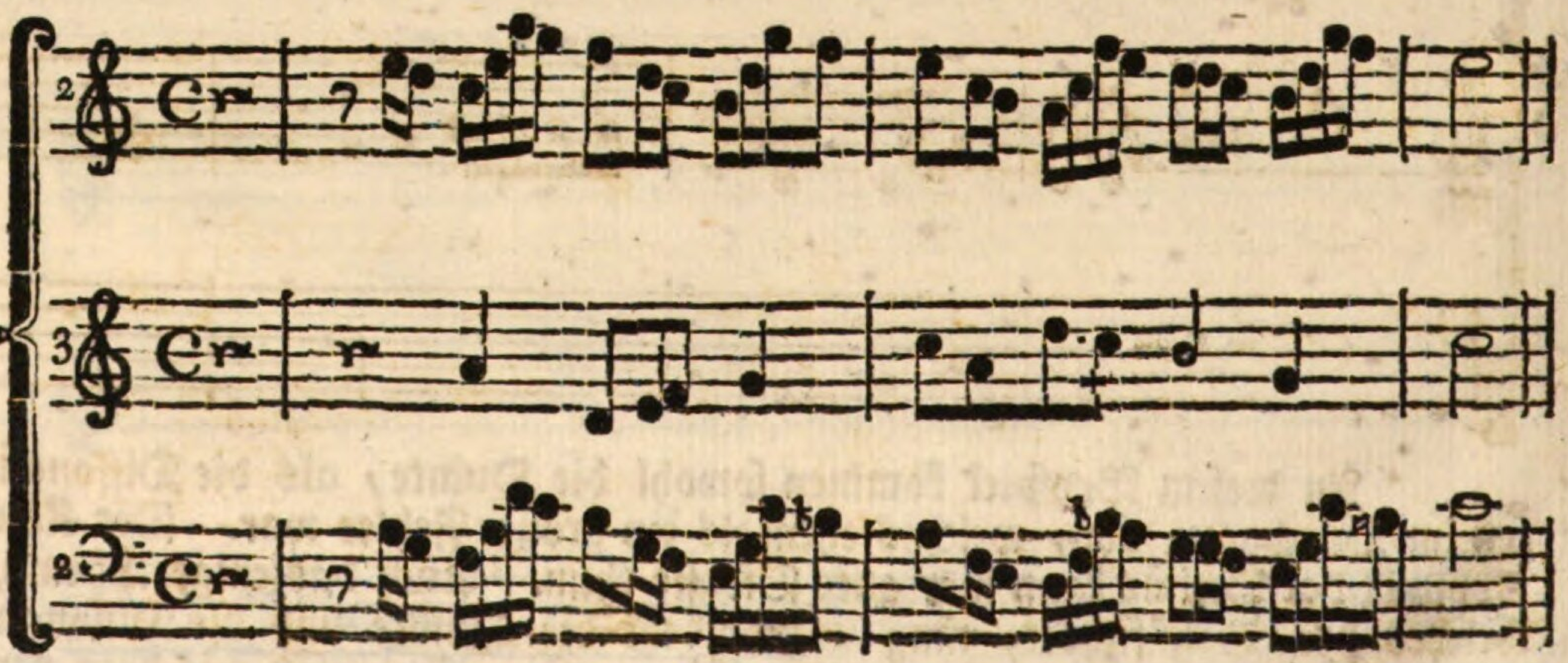
ſchiedenen Melodien verfertigen, auch ohne Kenntniß dieſer Regeln: es dürfte hierbey nur die Verwechslung zu Rath gezogen werden, wo ſichs gar bald zeigen würde, ob etwas hier oder da noch zu ändern wäre. Dieſes folgende Beyſpiel unterſcheidet ſich wiederum von dem obigen darinn: daß die erſte und dritte Stimme in dem Kontrepunkt in der Oktav: die zwote und dritte aber in dem Kontrepunkt in der Duodezime gegründet iſt.

Der Kontrepunkt in der Oktave.

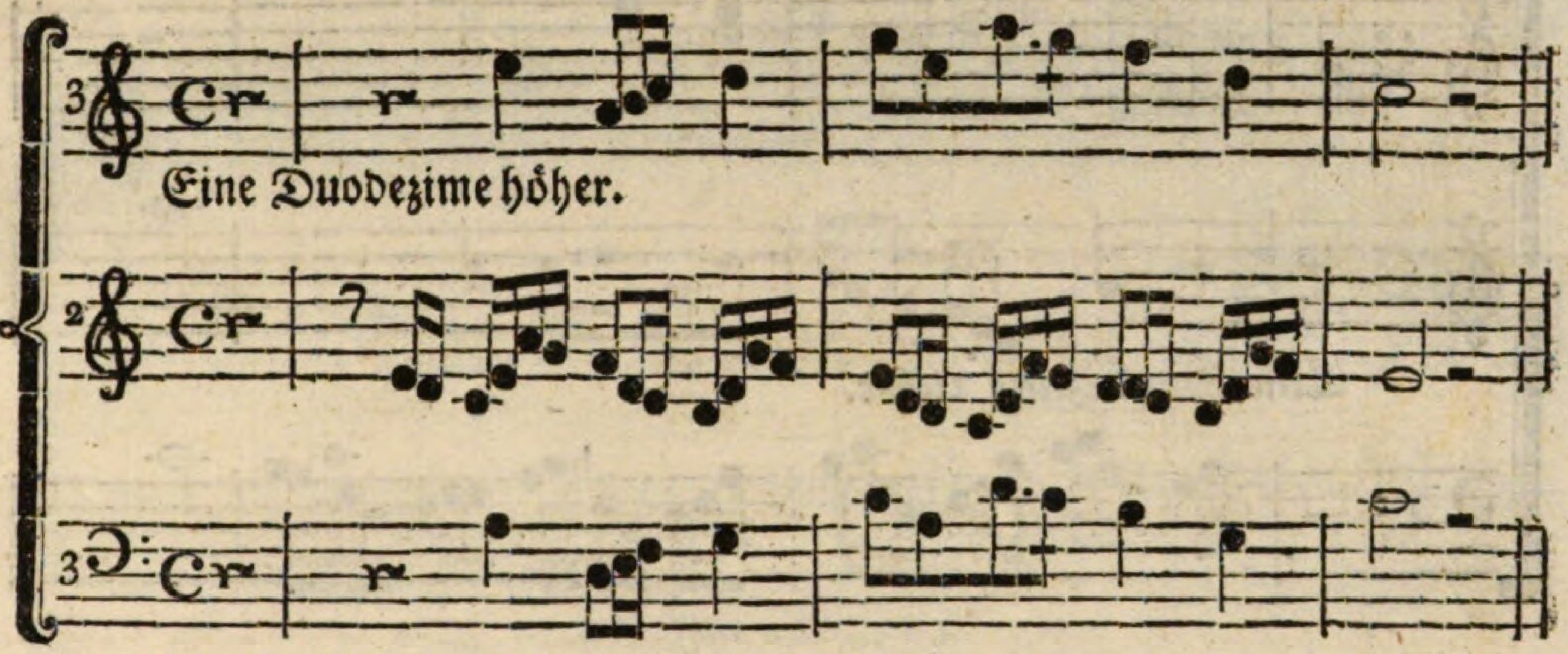


Der erſte Satz läßt ſich in den Kontrepunkt der Oktave verſetzen, weil beyde Stimmen nahe beyſammen liegen.

Der Kontrepunkt in der Duodezime.

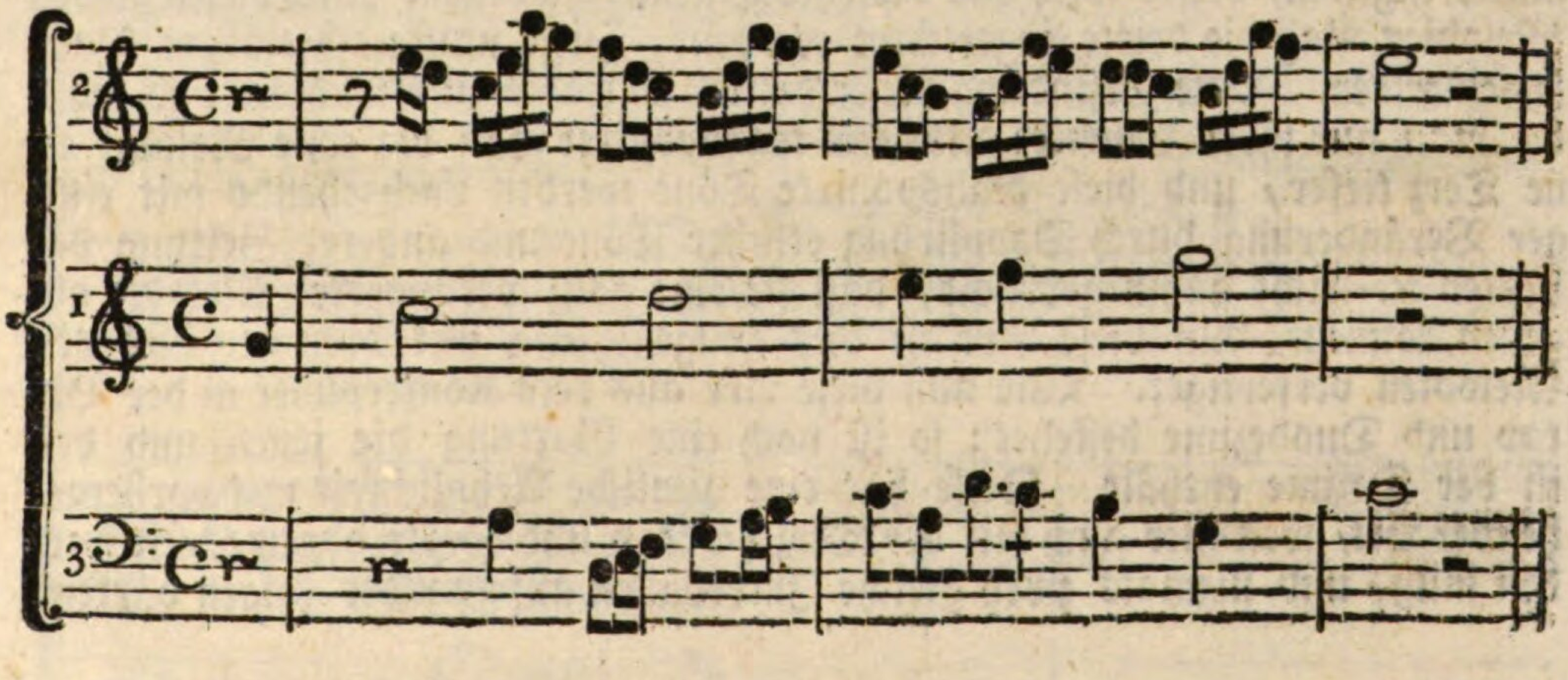


Die Verwechslung der Stimmen.

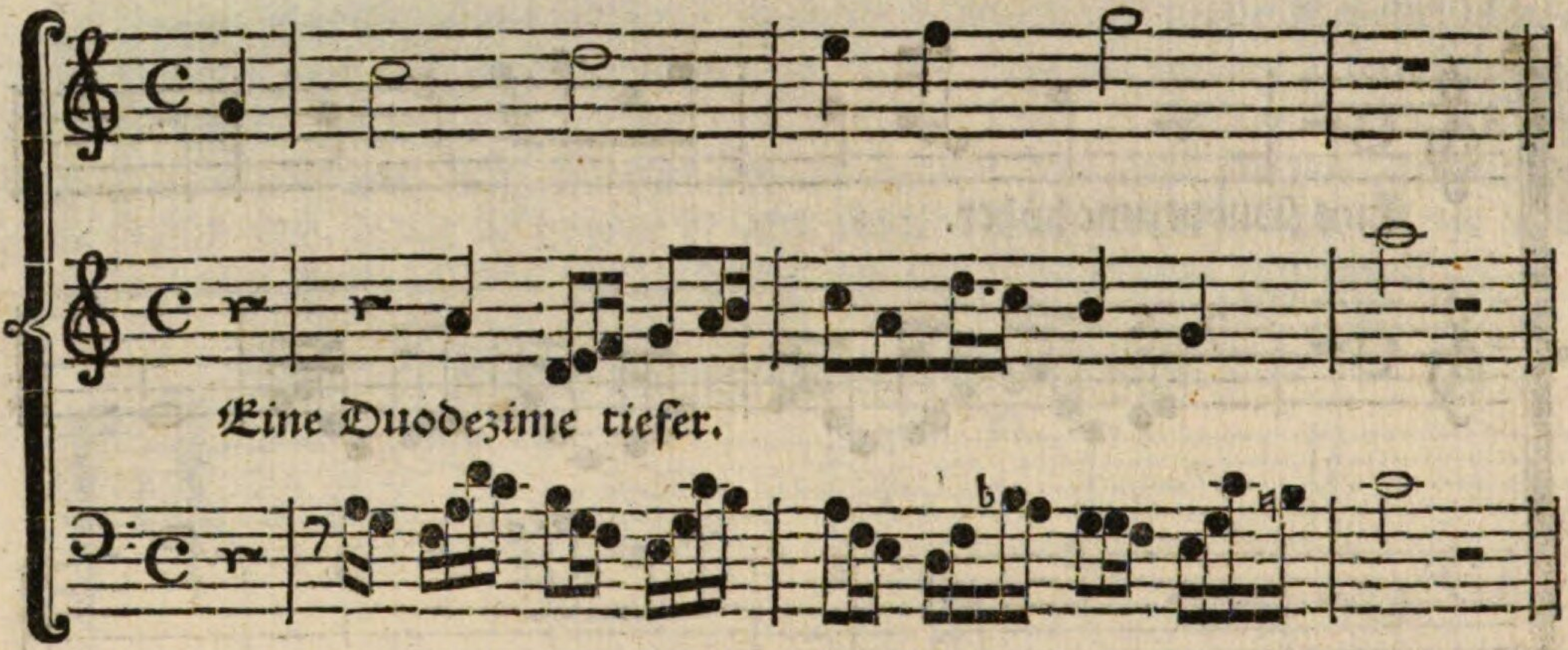


Hier iſt der zweyte Satz, der ſich im Kontrepunkt in der Duodezime gebrauchen läßt. Das Nämliche iſt auch im dritten Satz anzutreffen. Wenn man nun dieſe drey unterſchiedene Melodien zuſammen nimmt; ſo können ſie ſo oft verwechſelt werden, als es beliebig iſt, und in der Ausführung der ganzen Fuge vielerley Verſetzungen annehmen, die zugleich deutlich ins Ohr fallen: wenn beſonders verſchiedene Inſtrumenten dazu gewählet werden.

Alle drey Melodien zuſammen.

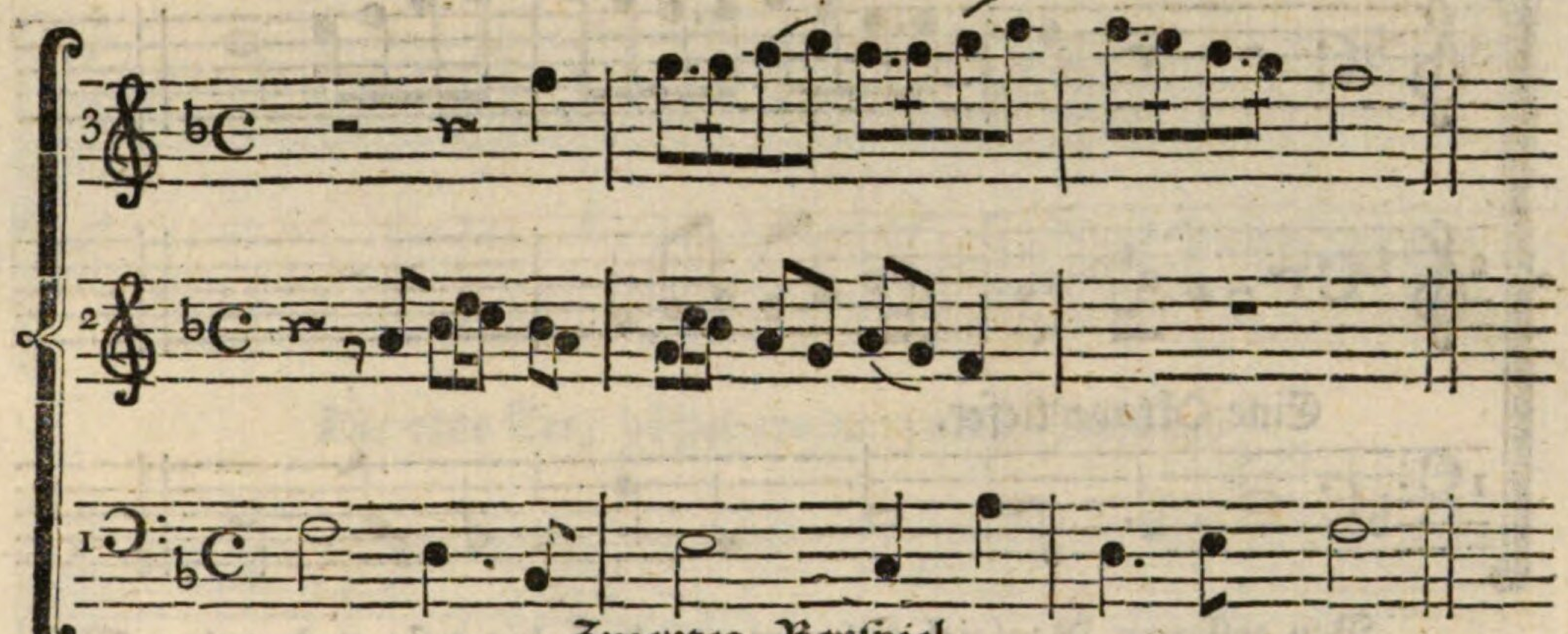


Die Verwechslung.

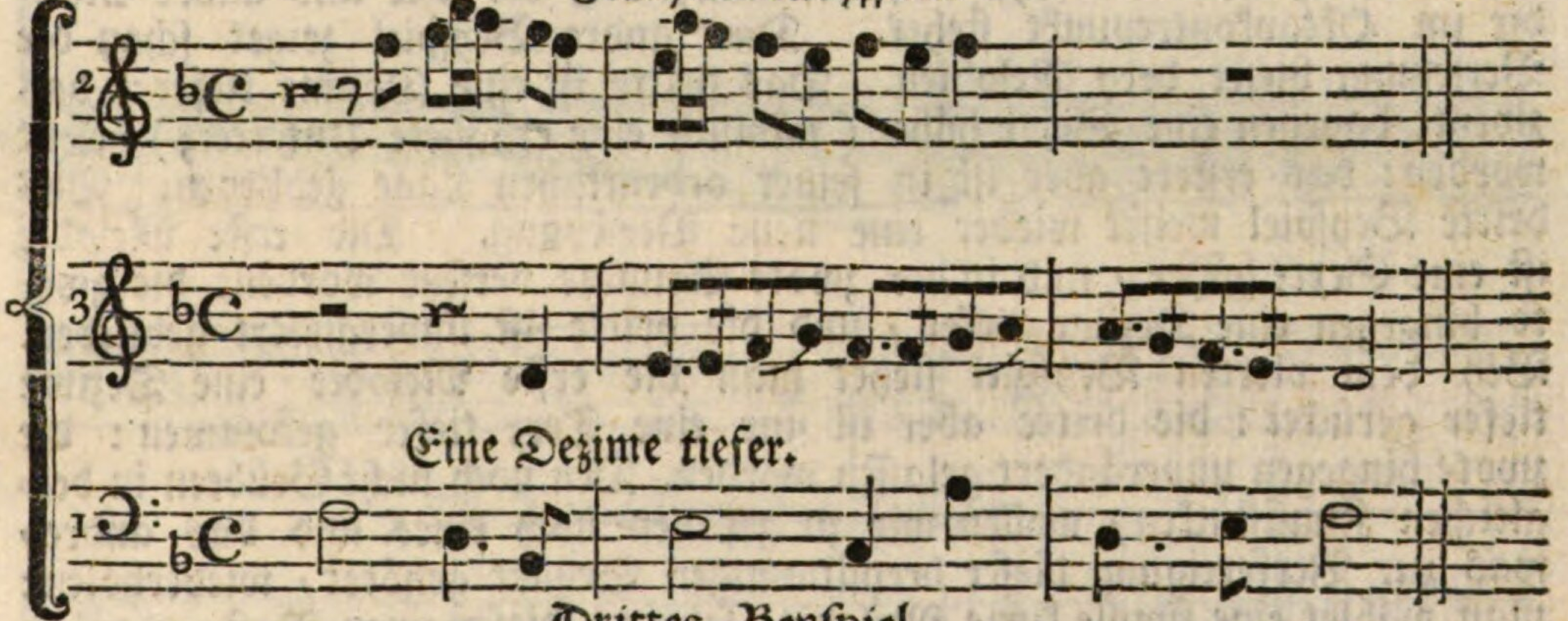


Die gar zu ſtrenge Beobachtung der hieher gehörigen Regeln iſt mit Fleiß ausgelaſſen worden. Die ganze Erfindung beſteht wie geſagt fürnämlich darinn: daß man ein Thema ſchreibet, und darunter eben daſſelbe eine Quinte tiefer transponiret: hierzu wird nun ein Baß geſetzet, der zu beyden Stimmen harmoniret, wie wir dieſes ſchon in der vorhergehenden Abhandlung angezeigt haben. **Dieſer Baß muß keine Bindungen haben: ſeine Diſſonanzen ſollen im Durchgang beſtehen. Die Terz, Oktave, Sexte und der Einklang müſſen wohl untereinander abwechſeln.** Wo die Quinte anzubringen iſt, dieſes wird das verſetzte Thema ausweiſen. Nach dieſen zwoen Melodien mag die dritte eingerichtet werden. Dieſe muß nach einigen Pauſen eintreten. Die Erfindung dieſer dritten Melodie zu erleichtern; ſo wählet man nur ihren Eintrit: alsdann transponiret man die erſte Melodie eine Terz tiefer, und dieſe transponirte Töne werden nachgehends mit einiger Veränderung durch Dopplirung etlicher Töne und anderer Geltung der Noten ꝛc. leicht dahin gebracht, daß ſie eine ganz veränderte Melodie abgeben können. Auf dieſe Art iſt das Fugenthema mit drey verſchiedenen Melodien verfertiget. Wie nun dieſe Art aus dem Kontrepunkt in der Oktav und Duodezime beſtehet: ſo iſt noch eine Gattung die jenen und den in der Dezime enthält. Dieſe hat eine zimliche Aehnlichkeit mit vorhergehender Art, weil hier auch mit der Terz, Oktav und Sexte abgewechſelt werden muß, und niemals zwey gleiche Intervallen aufeinander folgen dürfen.

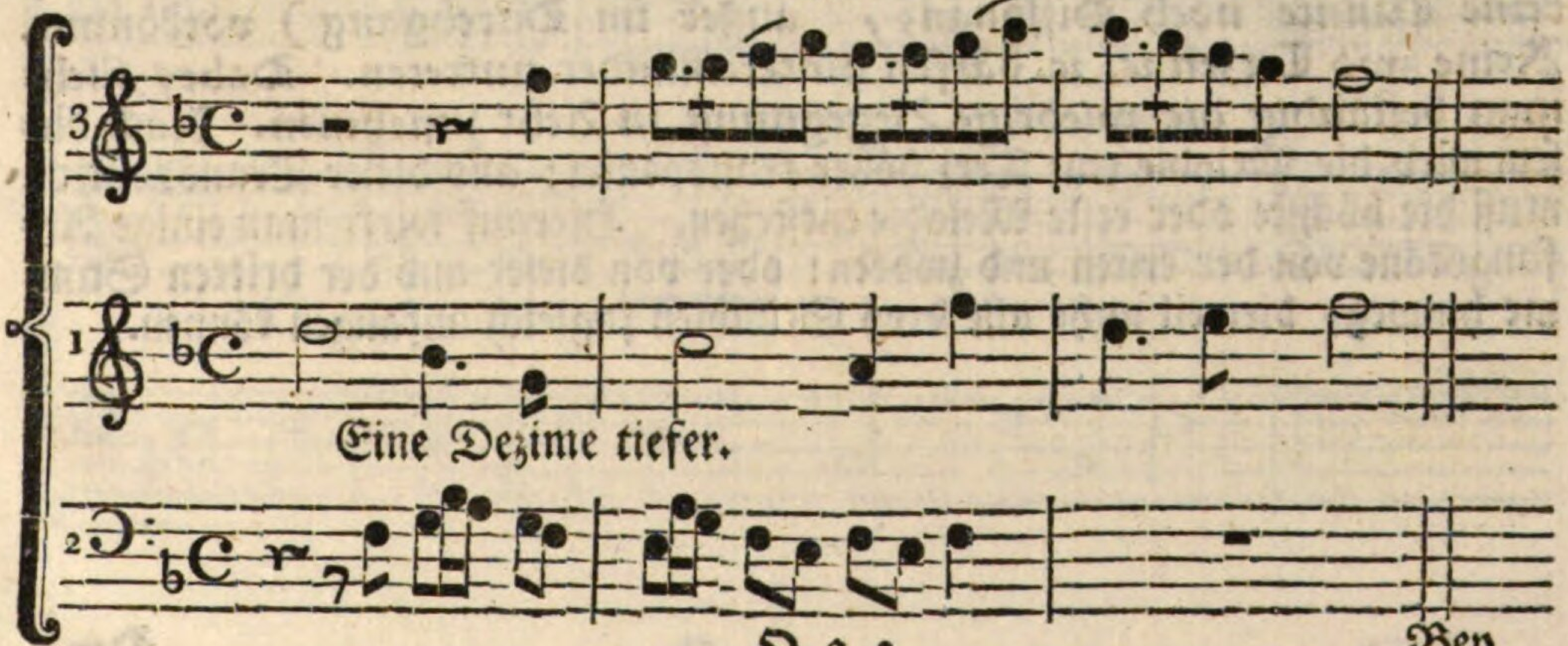
Erſtes Beyſpiel.

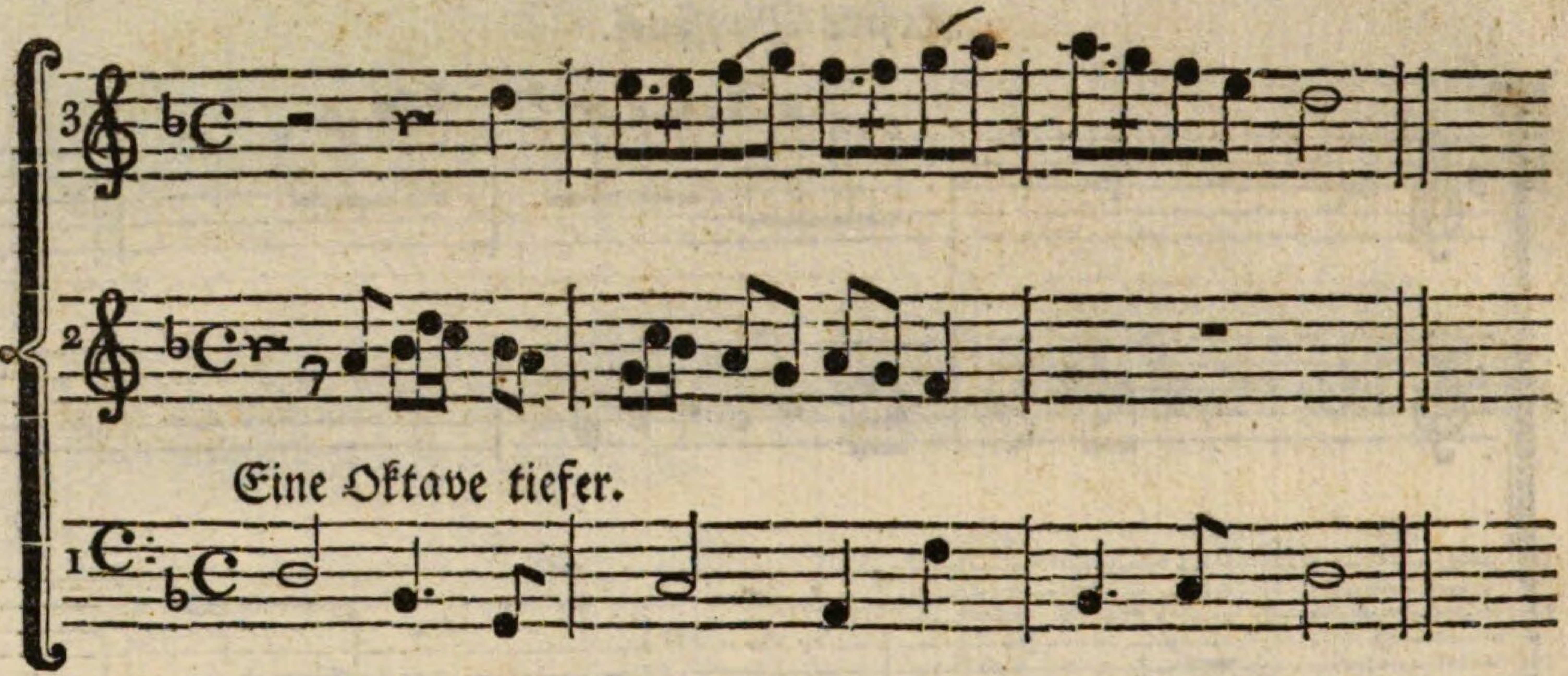


Zweytes Beyſpiel.



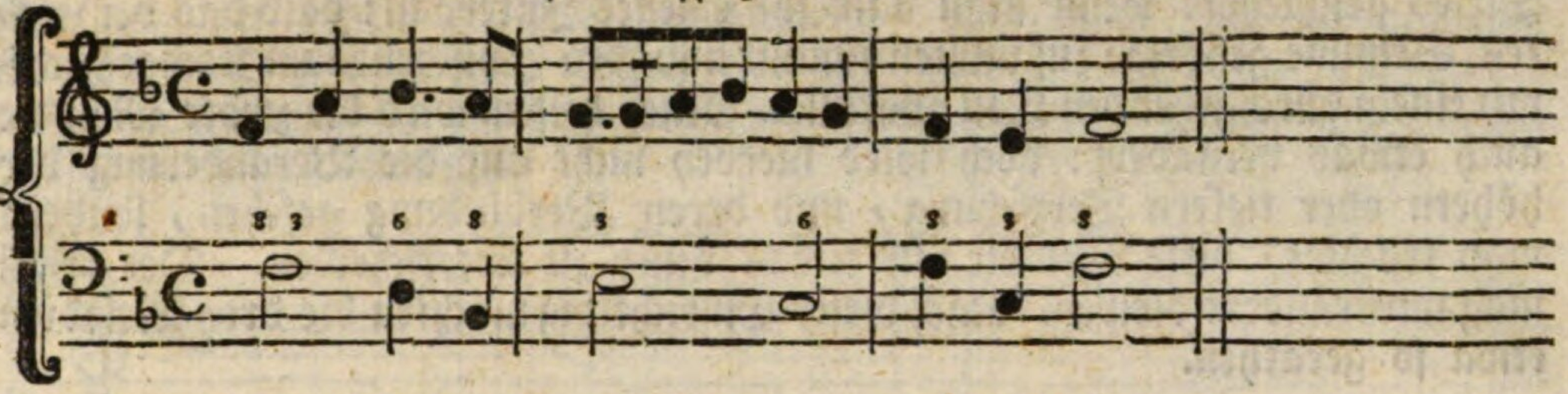
Drittes Beyſpiel.



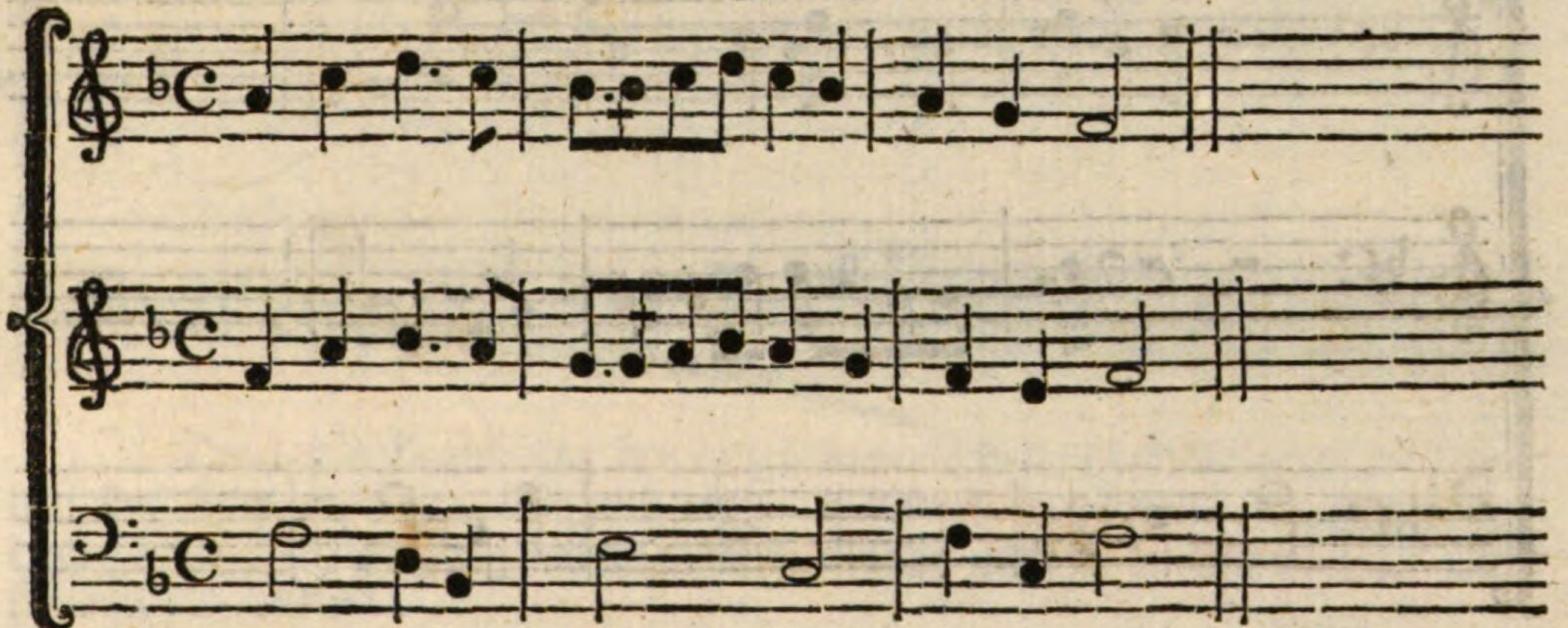


Bey erſterem Beyſpiel ſiehet man, daß die erſte und andre Melodie im Oktavkontrepunkt ſtehet. Das andre Beyſpiel zeiget ſchon die Verſetzung dieſer drey Melodien. Das dritte iſt eine Dezime tiefer: das zweyte dagegen eine Sexte höher (nämlich eine erhöhete Unterterz) geſetzt worden: das erſtere aber iſt in ſeiner ordentlichen Lage geblieben. Das dritte Beyſpiel weiſet wieder eine neue Verſetzung. Die erſte Melodie iſt eine Sexte höher, und in die zwote Stimme verſetzt worden: die zwote hingegen eine Dezime tiefer, und die dritte iſt unverändert geblieben. Bey dem vierten Beyſpiel ſiehet man die erſte Melodie eine Dezime tiefer gerücket: die dritte aber iſt nur eine Terz tiefer gekommen: die zwote hingegen unverändert gelaſſen worden. Den noch nicht Geübten in dergleichen Kunſtſtücken, wollen wir zu gefallen noch eines und das andre, was zur Verfertigung dieſer dreyſtimmigen Setzart gehöret, wiederholen: man wählet eine ſimple kurze Melodie: ſetzet zu dieſer einen Baß, worinn keine Quinte noch Diſſonanz, (außer im Durchgang) vorkömmt. Keine zwo Terzen ꝛc. ꝛc. dörfen hintereinander eintreten. Dabey ſucht man beſtändig die wiedrige Begegnung in Acht zunehmen. Nach dieſem wird die Melodie eine Terz höher transponirt: aus dieſer Transpoſition muß die höchſte oder erſte Melodie entſtehen. Hierauf wirft man einige Anfangstöne von der erſten und zwoten: oder von dieſer und der dritten Stimme hinweg, dieweil nicht alle drey Stimmen zugleich anfangen können.

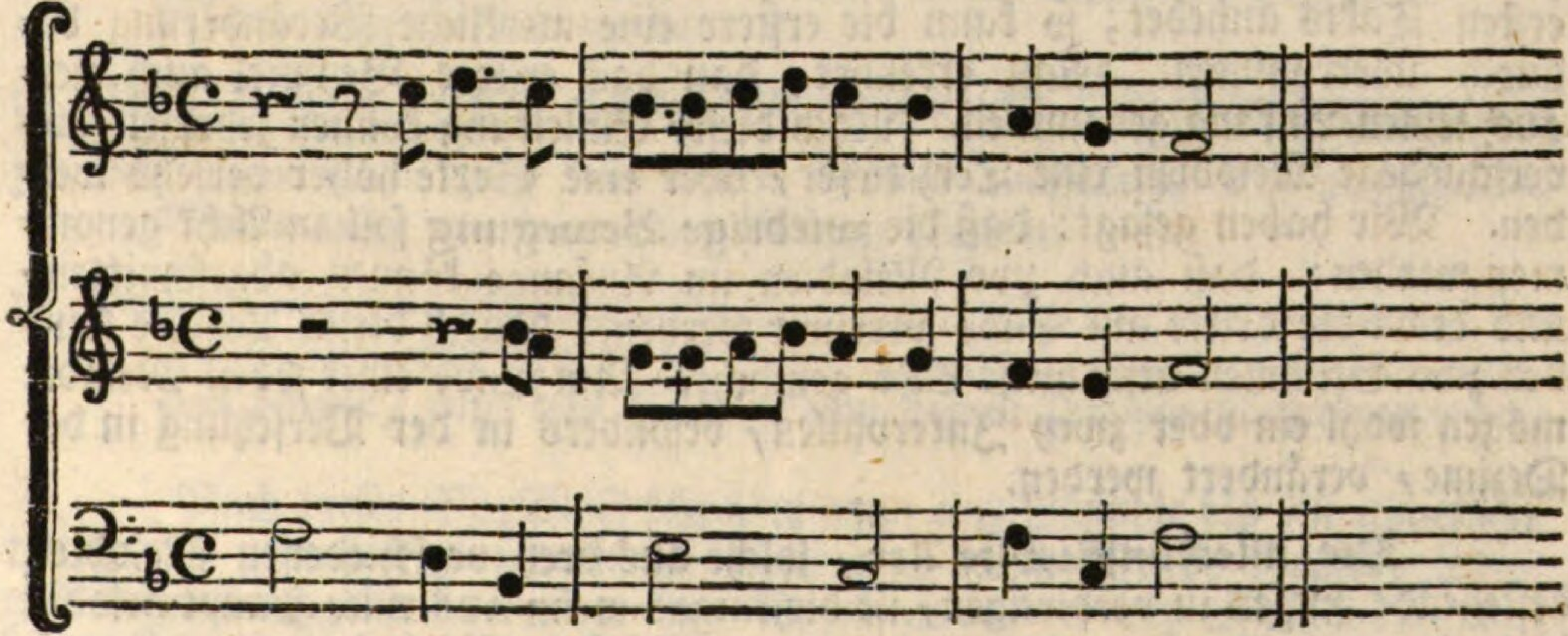
Der erſte Auffatz mit zwo Stimmen.



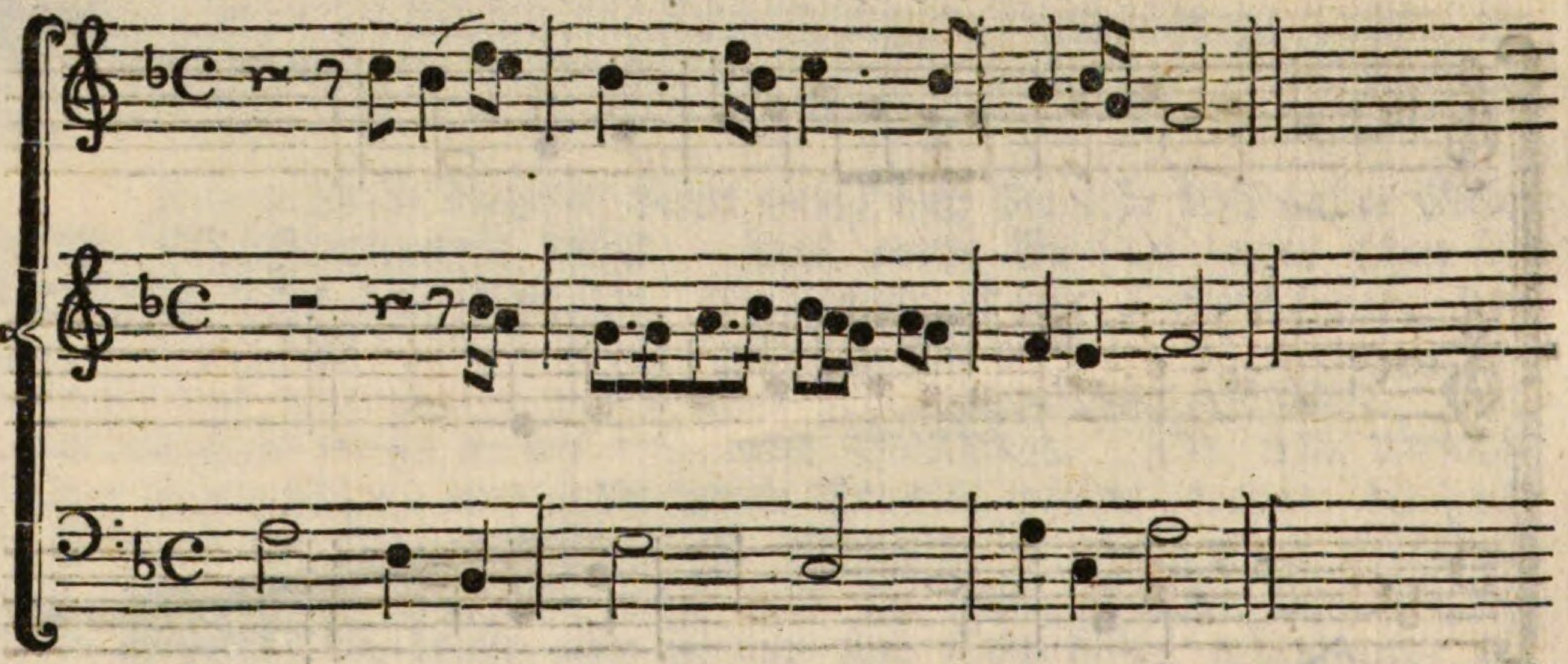
Die eine Terz höher transponirte Stimme.



Die Auslaſſung der Anfangstöne.



Nach dieſer Zurichtung ſucht man die oberſte Melodie zu verändern. Dieſes geſchiehet: wenn man bald ihr eigenes Intervall: bald das der zwoten Stimme gehörige zuſammen nimmt und den Zwiſchenraum nachgehends mit einem durchgehenden Ton ausfüllet. Nach dieſem wird die zwote Melodie auch etwas verändert: doch wird hierbey nicht auf die Veränderung der höhern oder tiefern Terzſetzung, und deren Verbindung geſehen, ſondern man trachtet, dieſe Melodie nur etwas beſſer zu unterſcheiden. Der Baß mag unverändert bleiben. Nach dieſer Einrichtung möchten die drey Melodien etwa ſo gerathen.

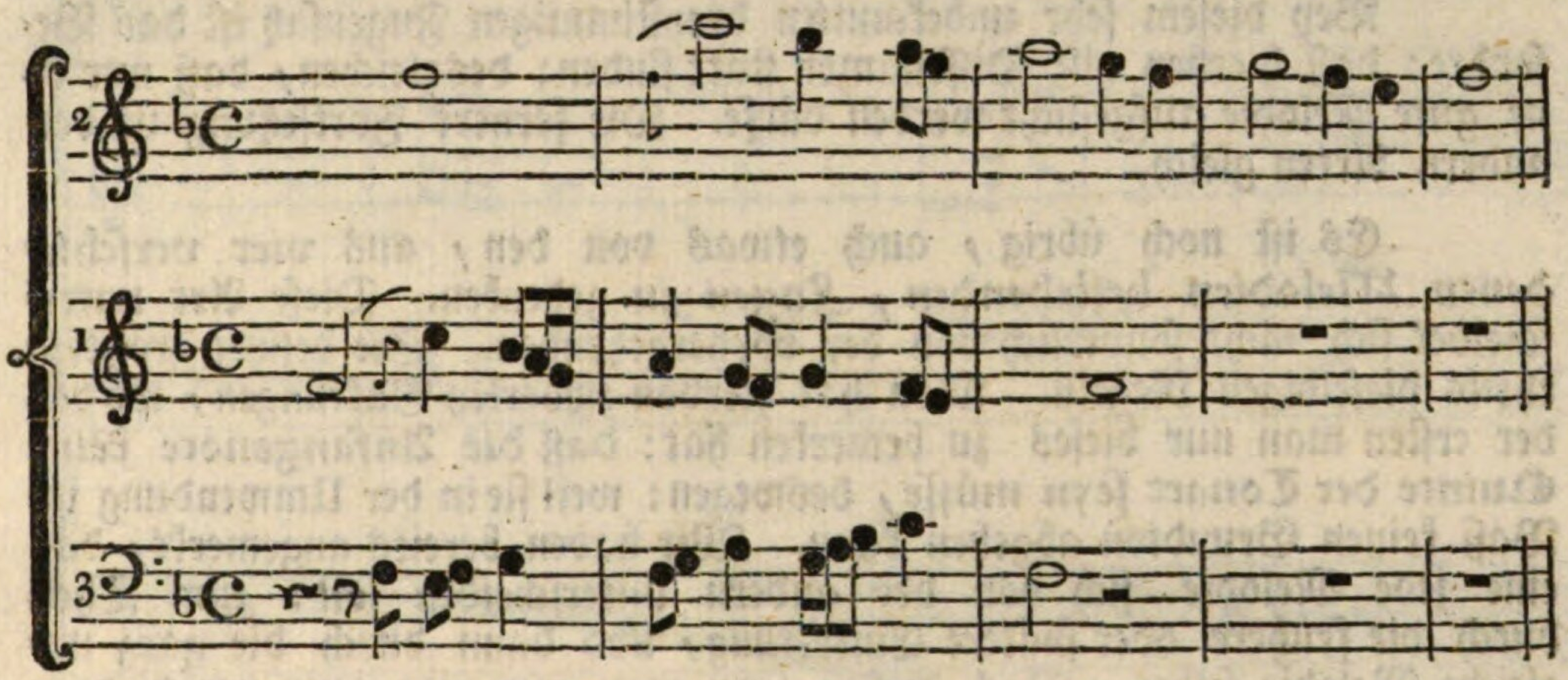


Allhier wird nachgehends die erſte Melodie zur zwoten, und dieſe zur erſten gemacht. Weil die andre Melodie nur kurz, und am Ende des erſten Takts anhebet; ſo kann die erſtere eine merkliche Veränderung dadurch überkommen. Man erkennet, daß das erſtere Beyſpiel auch hieraus ſeinen Anfang genommen. Nach dieſer Einleitung können jederzeit zwo verſchiedene Melodien eine Terz tiefer, oder eine Sexte höher verſetzt werden. Wir haben geſagt: daß die *wiedrige Bewegung* ſoll in Acht genommen werden: daß auch zwo Melodien im Anfange können abgeſchnitten, und etwa die dritte am Ende verkürzt werden. Durch dieſes Letztere wird den zwo Stimmen deſto mehr Luft gemacht. Am Ende einer jeden Melodie mögen wohl ein oder zwey Intervallen, beſonders in der Verſetzung in der Dezime, verändert werden.

Die *allerkünſtlichſte Art*, ſolche aus drey verſchiedenen Melodien beſtehende Fugen zu verfertigen, iſt diejenige: wenn aus einer Hauptmelodie die andern beyden herausgezogen werden. Dieſes geſchiehet: wenn die zwote Stimme der erſten ihre Intervallen vom Ende zurück anbringet; dieſe

nun-

nunmehr in die zwote Stimme verſetzte Töne müſſen mit dem Eintrit und Fortgang der erſten Stimme harmoniren. Die dritte Stimme hingegen macht die Töne der erſten Stimme in noch halb ſo langſamen Intervallen nach. Dieſe muß dahero das langſame Glied abgeben, und zu den beyden Melodien genau ſtimmen.



Die ganze Begleitung der langſamen Melodie überläßt man der Freyheit des Komponiſten. Obgleich dieſes Beyſpiel ſchlecht iſt; ſo glauben wir doch; ſeine Verfertigung möchte ohne Regeln ſchwer nachzumachen ſeyn: ſie beſtehen darinn:

1) Muß eine gewiſſe Anzahl Täkte zum voraus gewählet, und deren Mitte abgetheilet werden.

2) Die Hälfte des erſten Takts muß aus einem Akkord beſtehen.

3) Der letzte Takt muß den erſten Akkord enthalten. Die abgetheilte Mitte muß auch einerley Akkord führen.

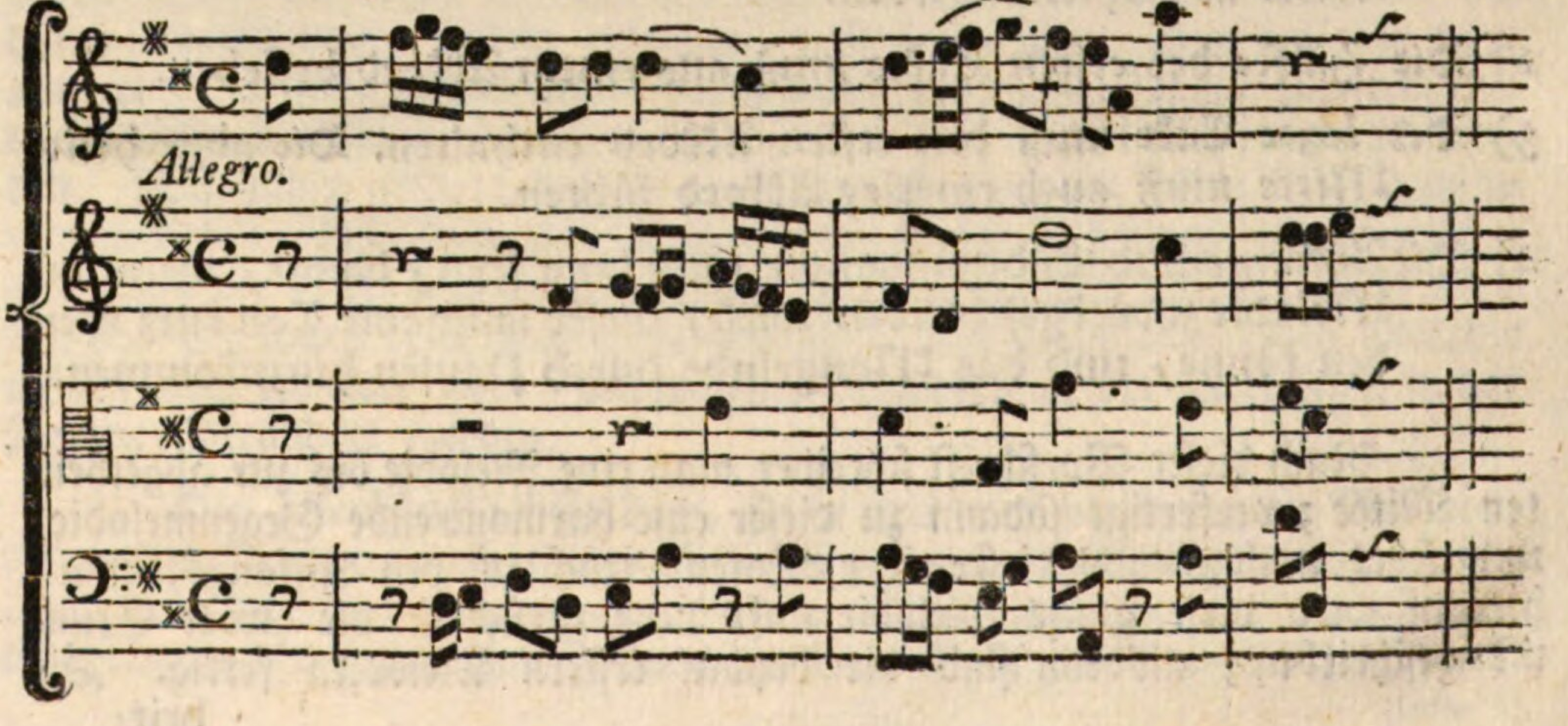
4) Die Anfangs- und Endigungsnote muß lang ſeyn, damit, wenn die Melodie zurückgeſchrieben wird, dieſer langſame Ton kurz werden könne, und das Mangelnde durch Pauſen hinzukommen.

Nach dieſer Vorſchrift ſchreibet man eine Melodie bis zur abgetheilten Mitte; verfertigt ſodann zu dieſer eine harmonirende Gegenmelodie: und ſetzet nachgehends dieſer ihre Noten zurück zu den Anfangsthema: hierauf wird dieſe ganze Melodie aufs neue zurück in die zwote Stimme geſchrieben; alsdenn ſind die beyden erſtern Melodien fertig. Die drit-

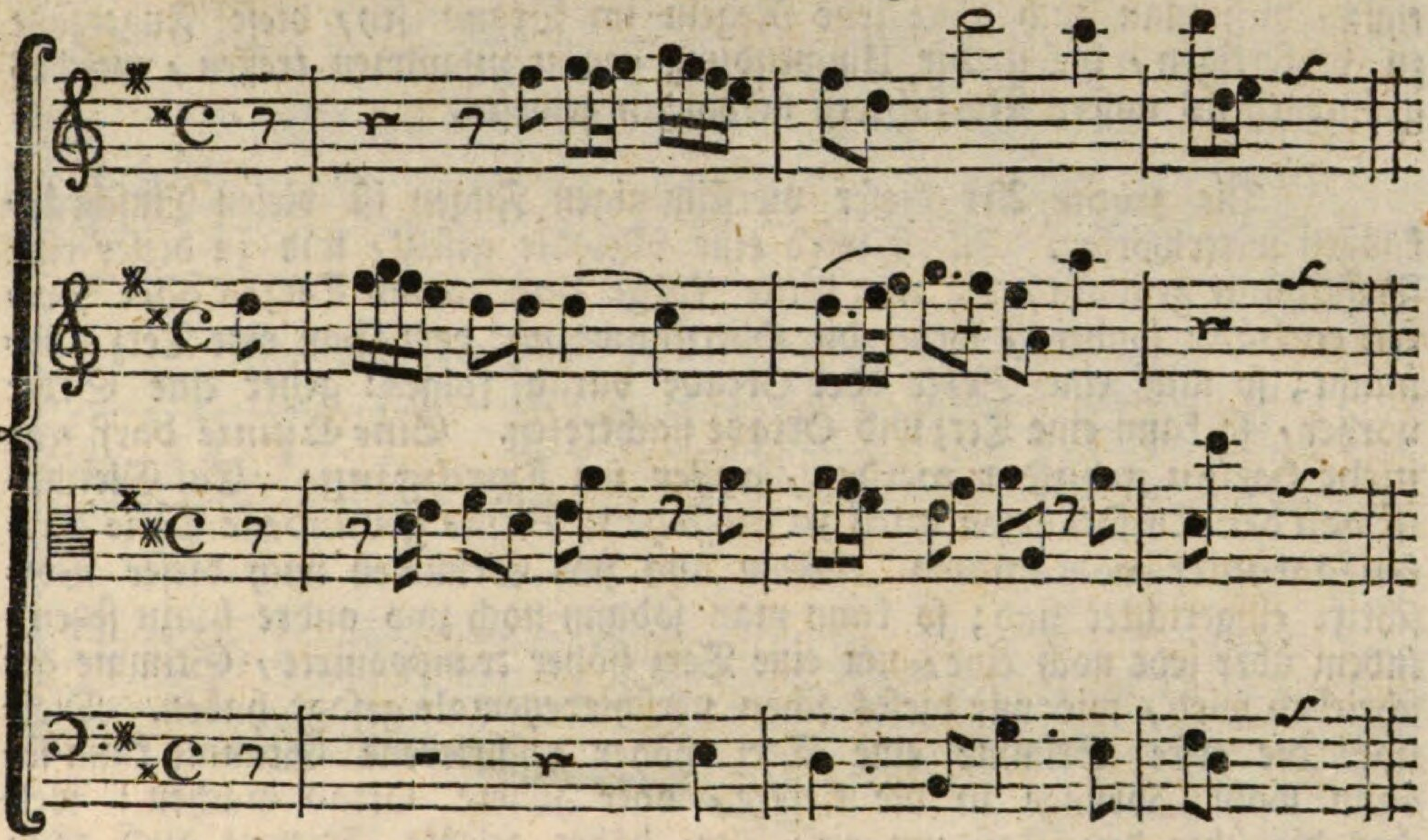
dritte Melodie wird durch die Erhöhung der Notengeltung, wie gemeldet, hervorgebracht. Durch dieſe Verlängerung geſchieht es, daß nur die Hälfte der Melodie der erſten Stimme dazu geſchrieben wird. Sollte wider Vermuthen die letzte Note hiervon nicht im Akkord mit den beyden Figuren ſtehen, ſo wird dieſe darnach verändert.

Bey dieſem ſehr unbekannten dreyſtimmigen Fugenſatz iſt das Beſondre: daß hierbey alle Diſſonanzen ſtatt finden; desgleichen, daß nur eine gute Melodie aufgeſucht werden dürfe. Die fernere Fortſetzung iſt den andern Arten gleich.

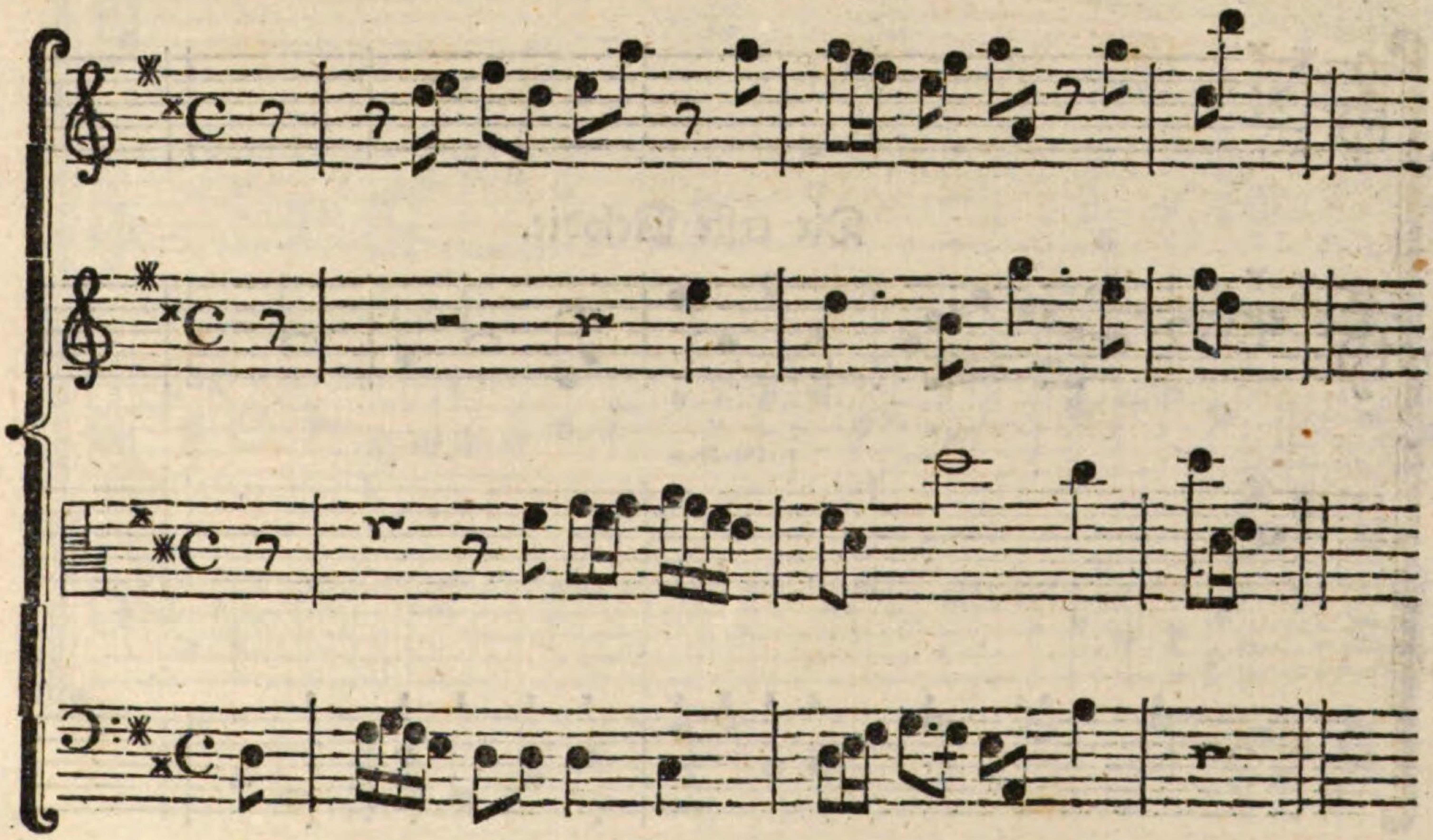
Es iſt noch übrig, auch etwas von den, aus vier verſchiedenen **Melodien beſtehenden, Fugen** zu gedenken. Dieſe Art unterſcheidet ſich nicht ſonderlich von der vorhergehenden. Sie beſitzet größtentheils dieſelbigen Regeln. Man hat hiervon zwoerley Gattungen, wo bey der erſten man nur dieſes zu bemerken hat: daß die **Anfangsnote keine Quinte der Tonart ſeyn müſſe**, deswegen: weil ſie in der Umwendung im Baß keinen Grundton abgeben kann. Wir haben bereits angemerkt, daß eine jede Melodie ſich von der andern unterſcheiden ſoll: zum Theil durch die frühere oder ſpätere Eintretung, und dann durch die ganz ungleiche Melodie ſelber. Nach dieſem ſetze man nur vier ganz verſchiedene Melodien hin, die miteinander wohl harmoniren, und beobachte die widrige Bewegung der Stimmen, daß zwo Stimmen im Oktavkontrepunkt gehen können, und die Quinte gebunden erſcheine. Noch kann angemerket werden, daß eine Stimme **aus geſchwinden Tönen**, eine andere **aus ganz langſamen**: die dritte **aus untermiſchten Pauſen**: und die vierte **aus langſamen und geſchwinden Tönen**, beſtehen ſolle.



Erſte Umwendung.

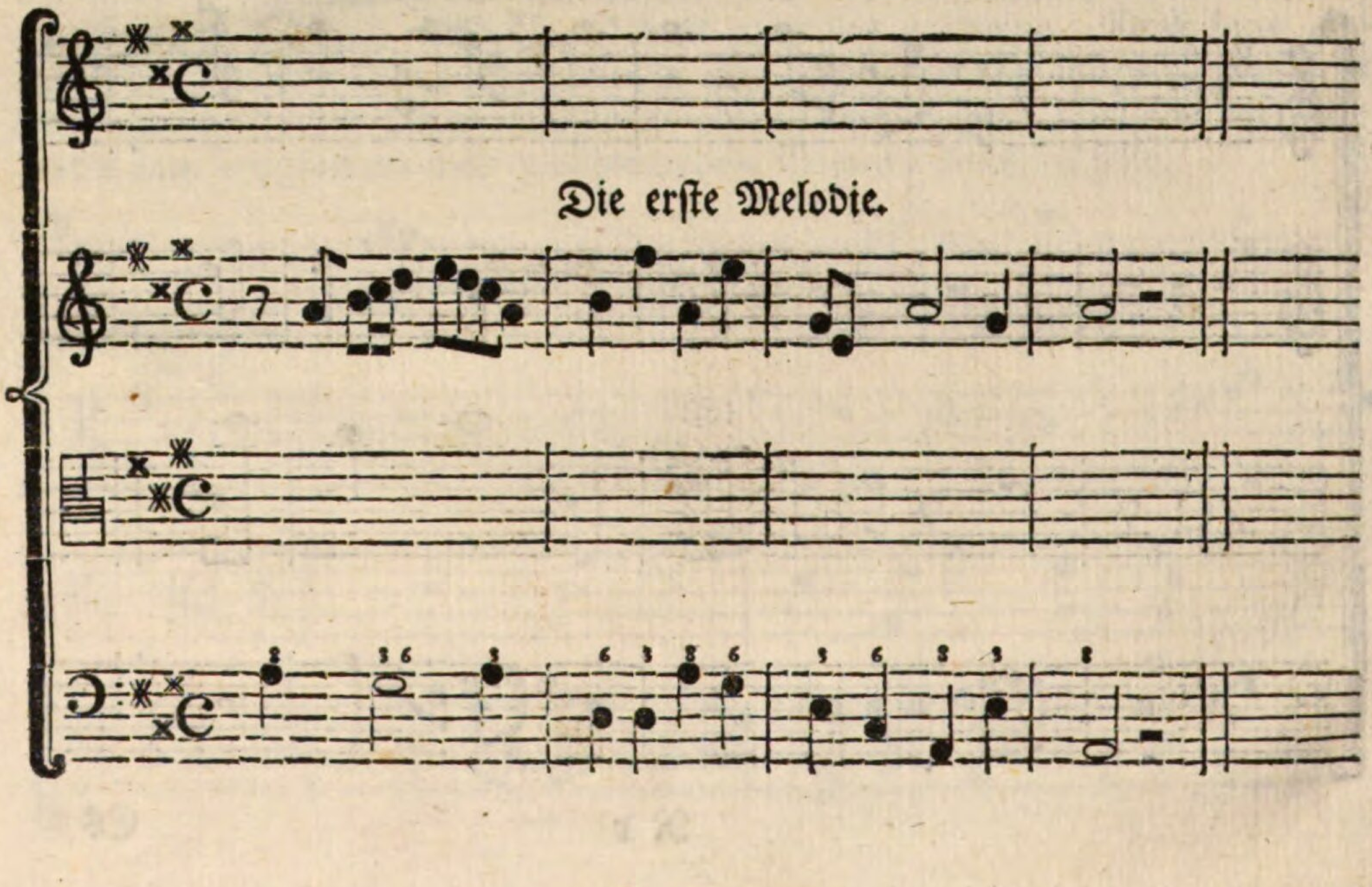


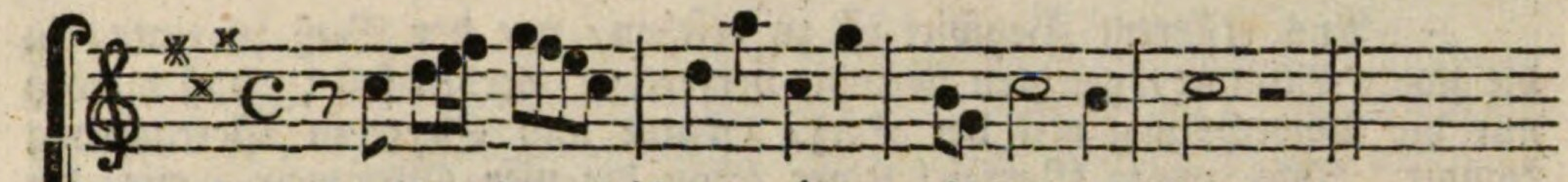
Zwote Verſetzung.



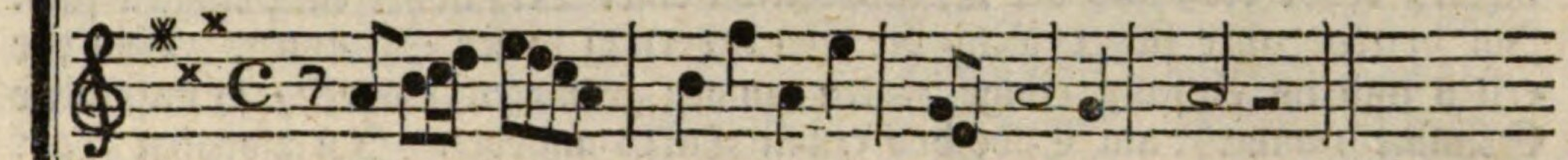
Es wird mit dieſen beyden Verſetzungen genug ſeyn, um darzuthun, daß man auch ohne jene Regeln im Stand ſey, dieſe Fugenſätze zu verfertigen, die in der Umwendung genau zuſammen treffen, welches größtentheils unſern Vorfahrern verborgen geweſen.

Die zwote Art dieſer vierſtimmigen Fugen iſt vielen Einſchränkungen unterworfen. Zuerſt wird eine Melodie geſetzt, und zu dieſer eine Baßſtimme gemacht, die **nur keine Folge von zwoen Terzen oder Sexten enthält**: ſondern, wenn die Oberſtimme mit dem Baß eine Terz ausmacht; ſo muß eine Sexte oder Oktave darauf folgen: gehet eine Sexte vorher, ſo kann eine Terz und Oktave nachtreten. **Eine Quinte darf gar nicht darinn geduldet werden, außer im Durchgange.** Ein Gleiches **iſt von den Diſſonanzen auch zu verſtehen. Keine gebundene Töne dürfen darunter vorkommen.** Wenn nun zwo Stimmen nach dieſer Vorſchrift eingerichtet ſind; ſo kann man ſodann noch zwo andre hinzu ſetzen, indem über jede noch eine, um eine Terz höher transponirte, Stimme geſchrieben wird, wie wir dieſes ſchon verſchiedenemale geſagt haben. Dieſe über die erſte Stimme eine Terz höher geſchriebene Stimme kann ſodann wohl Sprünge in die tiefere, oder höhere Oktav machen: welches die über den Baß um eine Terz höher geſetzte Stimme auch thun darf.

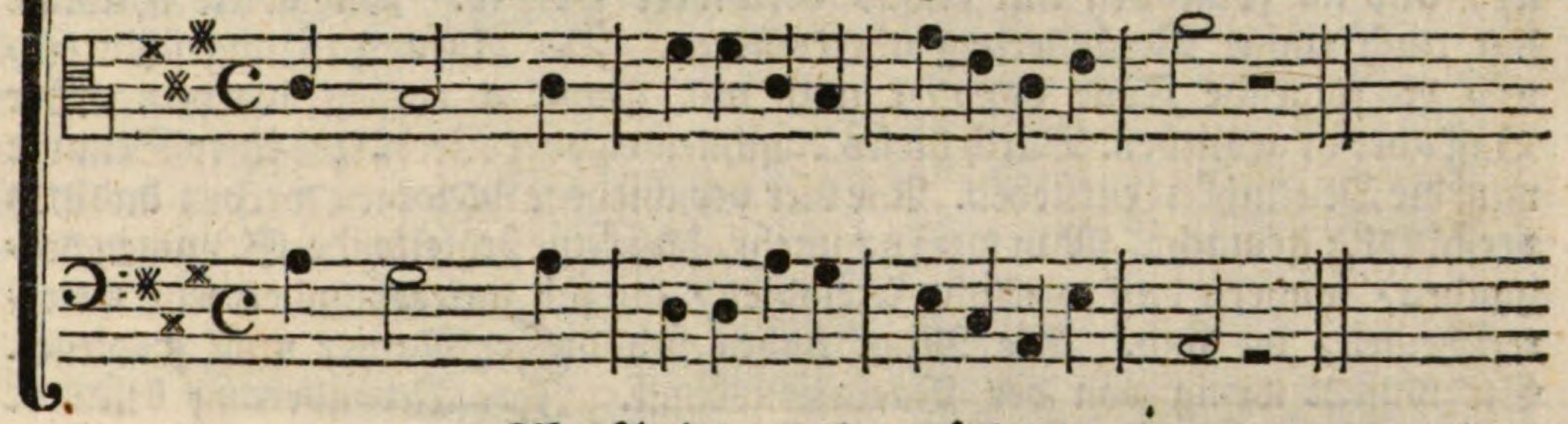




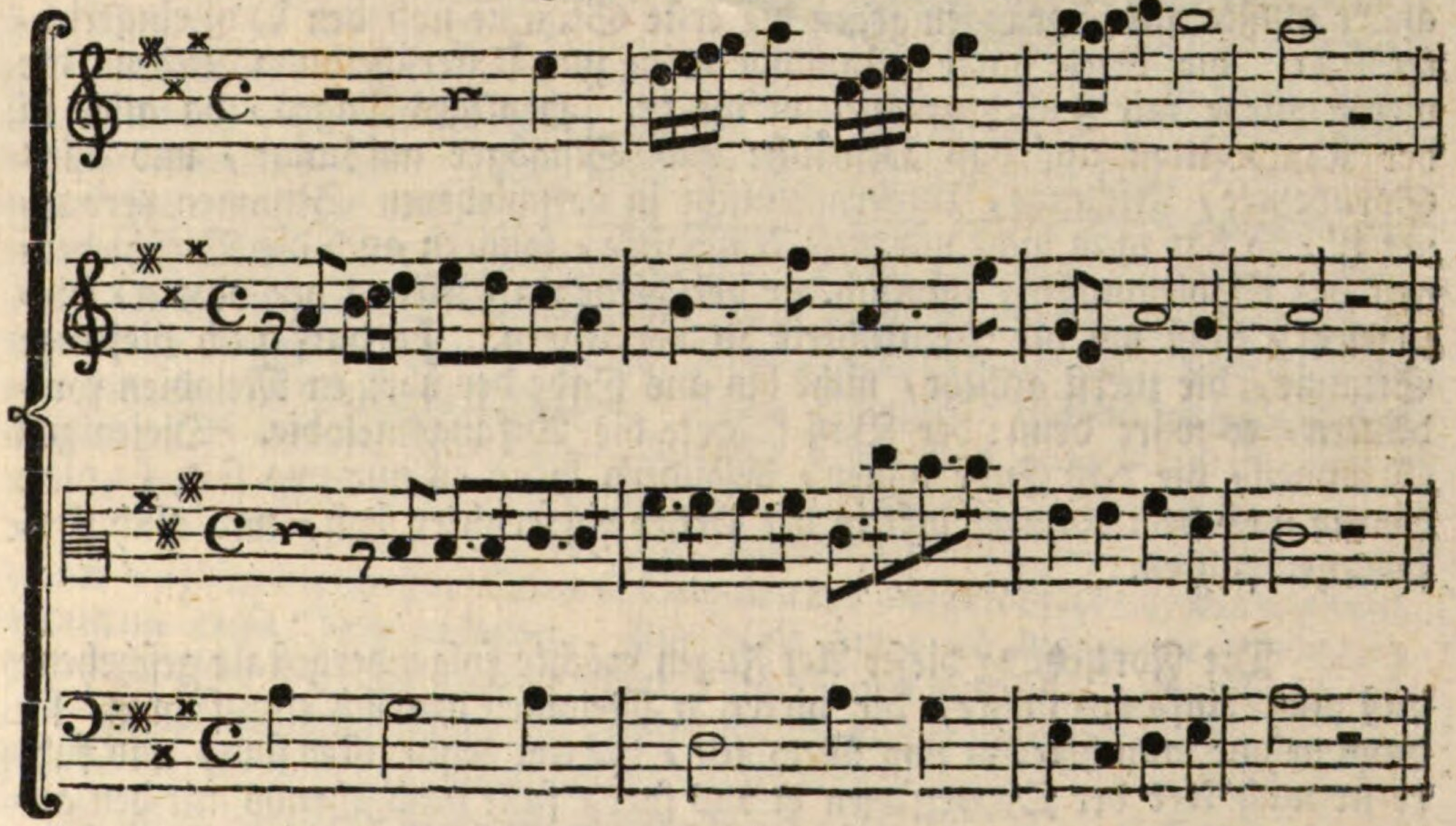
Die eine Terz höher darüber geſchriebene Stimme.



Die eine Terz höher übern Baß geſchriebene Stimme.



Abgeſchnitten und verändert.



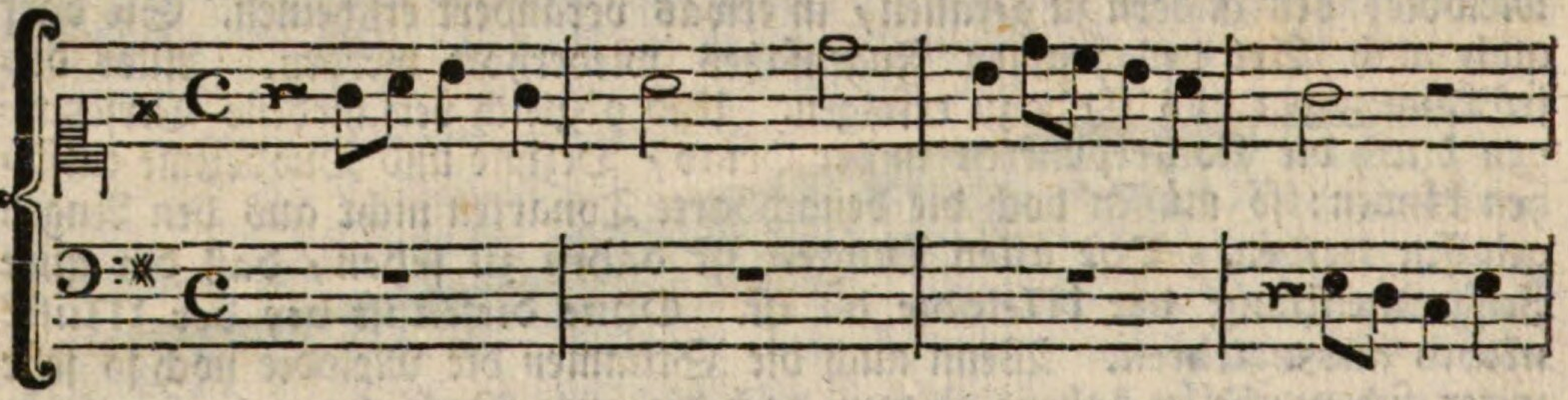
Aus erſterem Beyſpiel iſt zu erſehen, wie der Baß zu einer, in die zwote Stimme, geſetzten Melodie verfertiget werden ſoll; daß hierbey nur die Abwechslung mit der Terz, Oktave und Sexte in Betrachtung kömmt. Das zwote Beyſpiel zeiget ſchon die vier Stimmen, wie die andern beyde bloß aus der Transpoſition einer Terz höher entſprungen ſind. Im dritten aber ſiehet man die Veränderung dieſer Stimmen. Von der erſten ſind im Anfang einige Noten hinweg geworfen worden, ſo daß dieſe Stimme nunmehr am Ende des erſten Takts anhebet. Im zweyten Takt iſt das Leere, ſo ſich zwiſchen den Sprüngen befande, mit Noten ausgefüllet, und im folgenden nur etwas verändert worden. Die dritte Stimme hat auch einige Veränderung überkommen. Der Anfang iſt abgeſchnitten, und die folgende Töne dopplirt und mit Punkten verſetzt worden. Der Baß aber iſt geblieben. Durch dieſes Abſchneiden oder Verkürzen einer Stimme muß die Deutlichkeit entſtehen. Alle vier verſchiedene Melodien werden dadurch verſtändlig gemacht. Man weiß nunmehr, daß keine begleitende Stimmen vorhanden, ſondern daß wirkliche Melodien, die ſich untereinander ſehr unterſcheiden, da ſind. Die Alten haben ſich dieſer Manier nicht bedienet. Sie wuſten wenig von der Variationskunſt. Ihre Veränderung beſtunde darinn: wenn ſie die erſte Stimme ſehr langſam einhergehen ließen: die andre mußte mit Sprüngen gegen die erſte Stimme und den Baß eingerichtet ſeyn: die dritte hatte geſchwinde Töne zum Unterſcheidungszeichen: die vierte wurde mit Zwiſchenpauſen vermiſcht. Heutiges Tages, da alles in der Kompoſition auf das Deutliche und Singbare ankömmt, und alles Sprudelnte, Ziſchende, Unvernehmliche in verſchiedenen Stimmen verbannet iſt, ſo hat man nicht nur dieſe Abſchnitte, ſondern auch die Verſchiedenheit des Syblenmaßes, nämlich der verſchiedenen Geltung der Noten, hinzugeſetzt, bloß um die Deutlichkeit zu vermehren. Es darf auch diejenige Stimme, die zuerſt anhebt, nicht bis ans Ende der übrigen Melodien fortdauern, es wäre denn: der Baß führete die Anfangsmelodie. Diejenigen Stimmen, die das Ende haben, beſonders wenn es nur zwo ſind, dieſe können nach dem Kontrepunkt in der Oktav eingerichtet ſeyn, und auch Diſſonanzen führen.

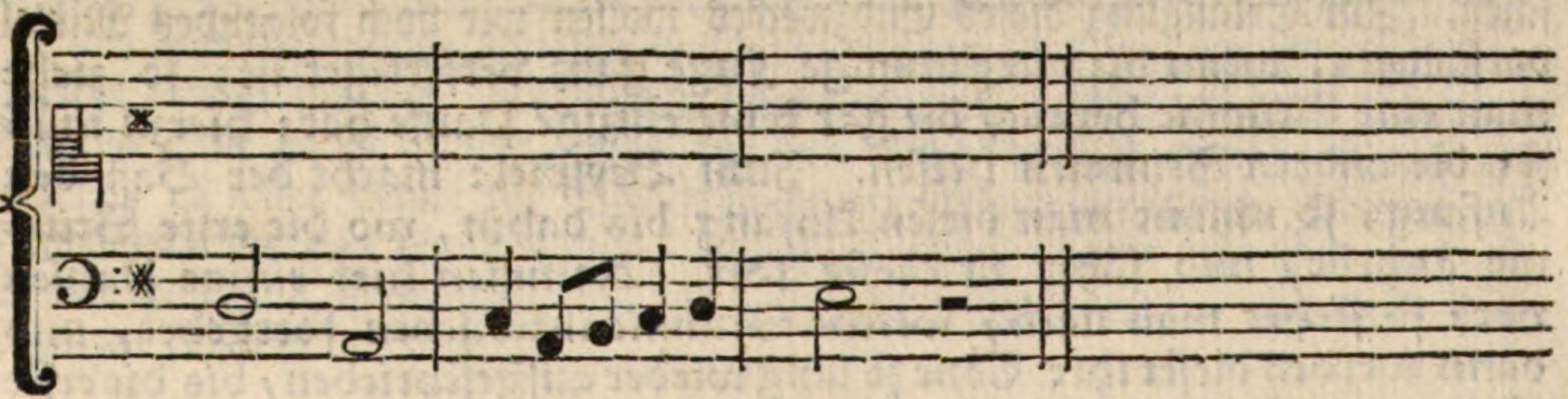
Die Fortſetzung dieſer Art Fugen möchte folgendergeſtalt geſchehen: daß man Anfangs ſuchte, die viererley Melodien deutlich einzuführen: ſodann nehme man hiervon zwo Melodien, die am bequemſten ſind, und führe ſie nach Art der Doppelfugen etwas fort, falle nachgehends mit den andern zwoen unvermuthet ein. Wenn dieſe ihr Daſeyn bekannt gemacht haben; ſo vermiſche man eine von jenen Melodie mit einer von dieſen beyden. Auf dieſe Veränderung können kurze melodiſche Nebenglieder erſcheinen, die neu dazu aufgenom-

genommen werden: oder, ſie werden aus einem melodiſchen Hauptglied heraus⸗gezogen. Dieſe kurzen Nebenglieder dienen: die Hauptglieder etwas aufzuhalten, und dem Ohr eine Veränderung der Melodie zu verſchaffen: auch eine gute Verbindung mit der einen und andern Melodie abzugeben. Auf dieſes mag man drey Melodien aufführen, beſonders, wenn die vierte etwas verändert vor⸗ oder nachfolget. Alsdann laſſe man wieder zwo beſonders hervortreten. Nun können die obigen kurzen Nebenglieder in einer andern Tonart erſcheinen. Will man, ſo kommen nunmehr wieder drey Hauptglieder. Nun gehet es dem Ende zu: alle vier Melodien können wieder einfallen. Dieſes kann auch zu Verlängerung der Fuge zuweilen in der Mitte angehen. Der itzige Eintrit mag ſowohl in der Ordnung wie im Anfang, oder auf eine andre Art geſchehen. Sind die melodiſchen Hauptglieder von einer Länge, und ſo eingerichtet, daß ſie anitzo geſchwinder auf einander folgen können, ſo iſt es gut. Die Folge einiger Stimmen kann auch in andern Tonarten vorkommen, wie dieſes in der Mitte geſchehen mag. Desgleichen kann eine Melodie, den andern zu gefallen, in etwas verändert erſcheinen. Sie darf auch nach Art des ſimplen Fugenſatzes wiederholt werden. Alles dieſes kann gegen das Ende zu erfolgen. Und obgleich verſchiedene Verſetzungen durch die Kontrepunkten in der Oktav, Dezime und Duodezime entſtehen können: ſo müſſen doch die benachbarte Tonarten nicht aus den Augen gelaſſen werden. **Vor allen Dingen iſt dahin zu ſehen, daß der gute Zuſammenhang der Melodie da iſt. Ohne dieſen iſt bey der Muſik nichts auszurichten.** Wenn auch die Stimmen die Melodie noch ſo ſehr unter ſich vertheilet haben; ſo muß doch die gute Verbindung darinn herrſchen. Zur Erlangung dieſes Endzweckes wollen wir noch folgendes Mittel vorſchlagen: **wenn die vierſtimmige Fuge ganz verfertiget iſt; ſo ziehe man eine Stimme heraus, die gar keine einzige Pauſe hat: hierzu müſſen die andern Stimmen helfen. Zum Beyſpiel: macht der Baß den Anfang; ſo nimmt man dieſen Anfang bis dahin, wo die erſte Stimme anhebt, und fährt in dieſer fort. Kommen hier einige Pauſen vor, ſo ſiehet man nach, welche Stimme inzwiſchen fortgehet, und dann werden dieſer ihre Töne ſo lang wieder aufgeſchrieben, bis die erſte Stimme aufs Neue anhebet. Auf dieſe Art wird die ganze Melodie, die das Ohr bey Anhörung eines Stücks vernimmt, aufgeſchrieben, und alsdann unterſuchet: ob dieſes Stück durchaus ſinget: ob die Anfangsmelodie mit der Folge wohl zuſammen hänget: ob die Einſchnitte in einer gleichen Anzahl Täkte ſtehen: ob die Ausweichung in andre Tonarten, der Natur gemäß, anzutreffen: ob auch etwas Fremdes, und Unerwartetes da iſt. Und dann: ob die ganze Melodie lebet, das heißt: ob ſie auch etwas Angenehmes, Bewegendes, Munteres ent-**

hält: oder ob ſie gar ſchläfrig, träg und ſchleppend iſt. Wir ſind verſichert, dieſe Unterſuchung wird niemand gereuen. Man wird gar bald finden, was zu verbeſſern iſt: und dieſe Verbeſſerung kann oftmals durch eine geringe Wendung eines oder etlicher Töne geſchehen. Die kleine Viertheils oder Achttheilspauſen ſind nicht mit darunter begriffen, daß ſie auch ausgefüllt ſeyn ſollten: wenn ſie am rechten Ort ſtehen, ſo helfen ſie die gute Fortſetzung der Melodie befördern. Iſt die Melodie gut, ſo muß ſie nachgehends durch den Beytrit der Harmonie noch beſſer werden.

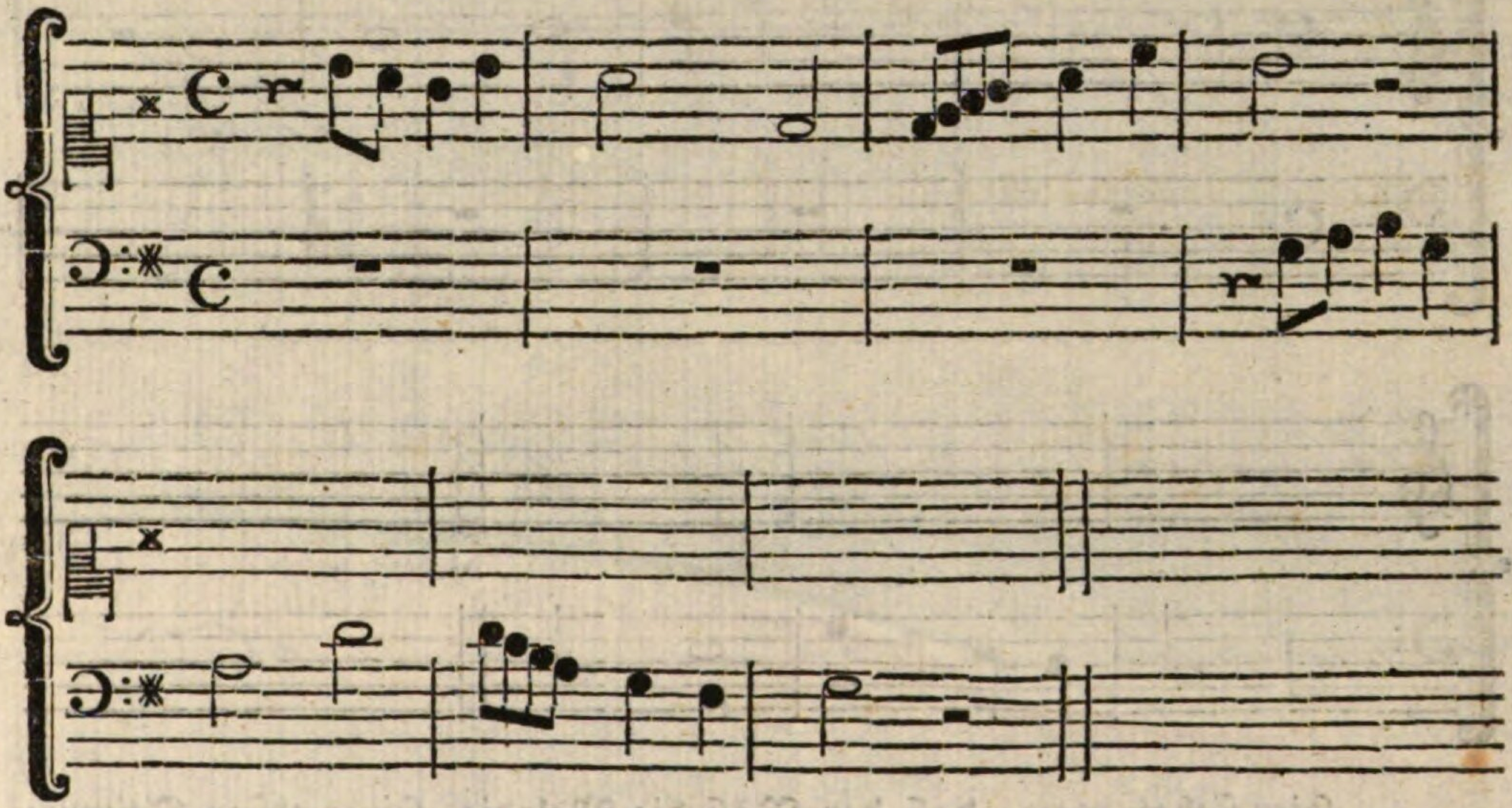
Nun iſt es Zeit, auch noch etwas von der Erfindung des Alterthums, in Abſicht der künſtlichſten Doppelfugen, zu reden. Die gemeine Art beſtunde darinn: Wenn die eine Stimme die Melodie der andern verkehrt nachzumachen ſuchet. Dieſe Art theilet ſich in zwey Theile. Erſtlich trit die Melodie der zwoten Stimme zwar verkehrt ein, aber nicht in gleichen Akkorden der erſten Stimme.





Hier iſt zwar auf die Größe der Sprünge der erſten Stimme bey dem Baß geſehen worden, daß dieſe nämliche Größe auch im Fallen iſt beobachtet worden: allein die zu der erſten Stimme gehörige Akkorde: dieſe ſind nicht in der zwoten Stimme beybehalten worden. Dieſe Art iſt leicht zu verfertigen: man giebt nur Acht, wo die Töne der anfangenden Stimme in die Höhe oder in die Tiefe gehen, daß juſt das Gegentheil in der zwoten Stimme gehalten werde: wie hier die erſte Stimme durch Stuffen

in die Terz aufſteiget; ſo gehet die zwote Stimme durch eben ſo viele Stuffen herunter: die erſte Stimme fällt eine Terz herunter in den erſten Takt, dagegen ſteigt die zwote Stimme eine Terz hinauf. Auch hiervon haben wir bereits oben etwas geſagt. **Die andre Art iſt natürlicher**: die zwote Stimme behält alle Akkorde, aus welchen die erſte Stimme genommen, in ihrer Verkehrung bey.

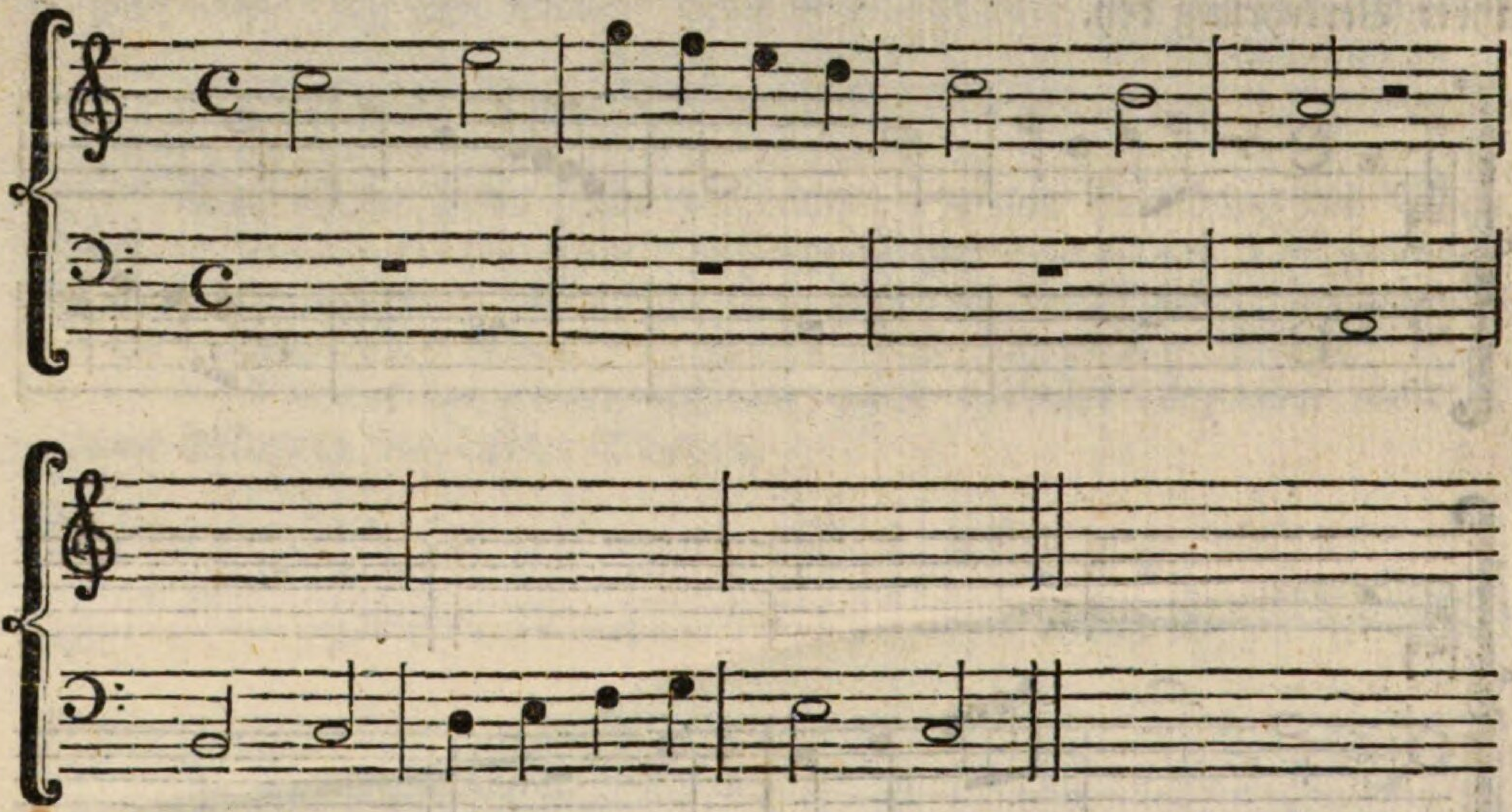


Der einzige Ton Fx beym Ausgang des Baſſes im ſechſten Takt, trift hier mit der erſten Stimme, in Anſehung der Gleichheit der Akkorde, nicht überein. Die Oberſtimme hat im dritten Takt einen Terzenſprung: der Baß aber nur einen Sekundenfall, welches die Gleichheit beyderſeitiger Akkorde nicht anders zugelaſſen hat. Der halbe Ton beym Ausgang der erſten Stimme, findet ſich auch im Baß an dieſer Stelle.

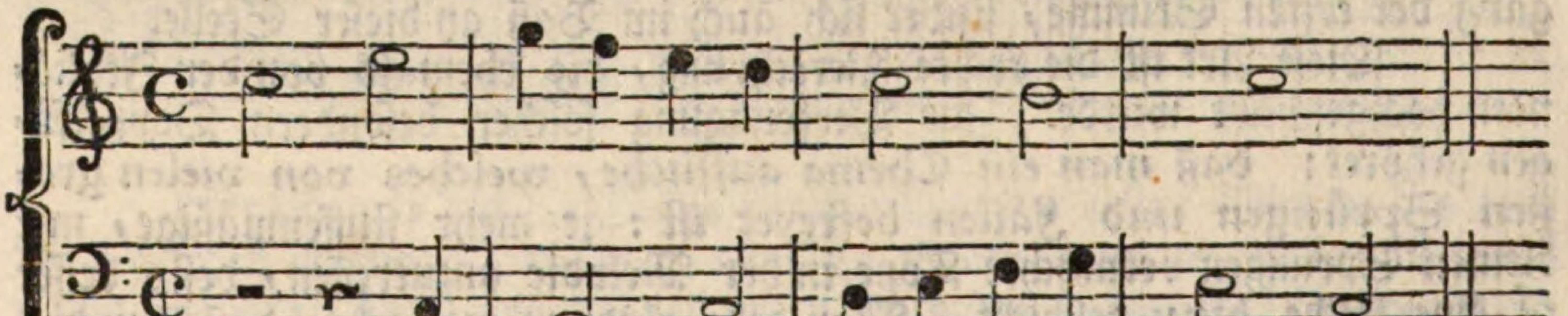
Dieſe Art iſt die rechte Verkehrung, die ehemals von den Italiänern hochgeſchätzt wurde. Zur Verfertigung ſolcher beſondern Doppelfugen gehöret: **daß man ein Thema aufſuche, welches von vielen großen Sprüngen und Fällen befreyet iſt**: je mehr ſtuffenmäßige, mit kleinen Sprüngen vermiſchte Töne in der Melodie anzutreffen, deſto beſſer iſt eine ſolche hiezu geſchickt. Man gebe alsdann nur acht, daß eben dieſe Stuffen und Sprünge nach obiger Beſchreibung verkehrt angebracht werden. Wenn die eine Stimme eine Terz, Quarte oder Quinte ſteiget, ſo muß die zwote dagegen eine Terz, Quarte oder Quinte fallen. **Wo die Oberſtimme ganze oder halbe Töne führet, eben daſelbſt muß nachgehends**

die

die zwote Stimme auch in der Verkehrung ganze oder halbe Töne haben. Wird man dieſes Wenige bemerken; ſo werden keine Schwierigkeiten nachfolgen. Zu dieſer Art mag auch der krebsgängige doppelte Kontrepunkt gezählet werden. Dieſer entſteht: wenn die zwote Stimme die Melodie der erſten von hinten an zurückführet.



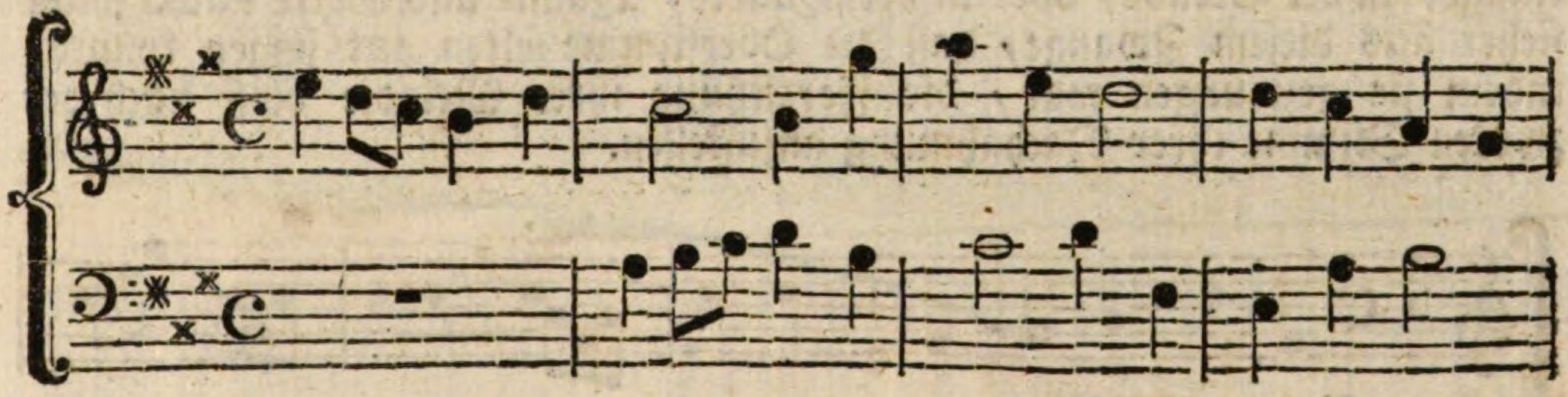
Hier ſiehet man, daß der Baß die Melodie ſeiner erſten Stimme wieder zurückführet, wie dann in ſeinem Ende die Melodie der Oberſtimme ihren Anfang nimmt. Eine Anleitung von dieſer Art ſcheinet überflüßig zu ſeyn. Dieſes Beyſpiel zeiget deutlich genug davon. Wenn aber ein ſolches Thema ſo eingerichtet wird, daß der Baß ſogleich nach dem Anfang der erſten Stimme eintreten kann; ſo iſt es noch beſſer.

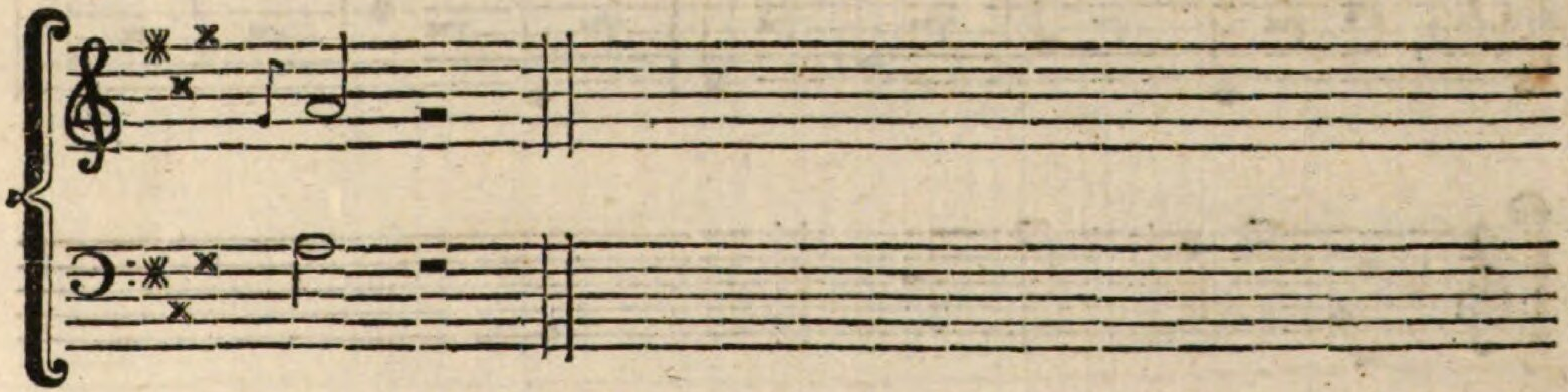


Ein ſolches Thema kann in der Mitte einer Fuge für zwo unterſchiedene Melodien gelten, wenn man, wie hier, die lange Note

im Anfange des Baſſes in eine kurze verwandelt, und das Abgehende durch Pauſen erſetzet: hierdurch wird Gelegenheit gegeben, daß beyde Stimmen nacheinander eintreten können. Beym Ausgang des vorletzten Beyſpieles kann auch E in der Oberſtimme, und eben dieſer Ton zum Anfang des Baſſes genommen werden. Die zur Ausführung gehörige, Regeln ſind bereits oben angezeigt worden.

Dieſe außerordentliche Fugenſätze ſind ſo zugerichtet, daß mehrentheils die zwote Stimme beym Ende der erſten Stimme anhebet. Wenn nun die andre Stimme das Thema der erſten verkehrt, nach Pauſirung eines Takts, einführet; ſo entſpringet aufs Neue eine Gattung: beyde Stimmen können entweder im Einklange, in der Oktave, oder die eine in der Oktave und die andre in der Quinte, anheben, wenn nur die Verkehrung der Melodie der erſten Stimme, bey der zwoten wohl angebracht wird.



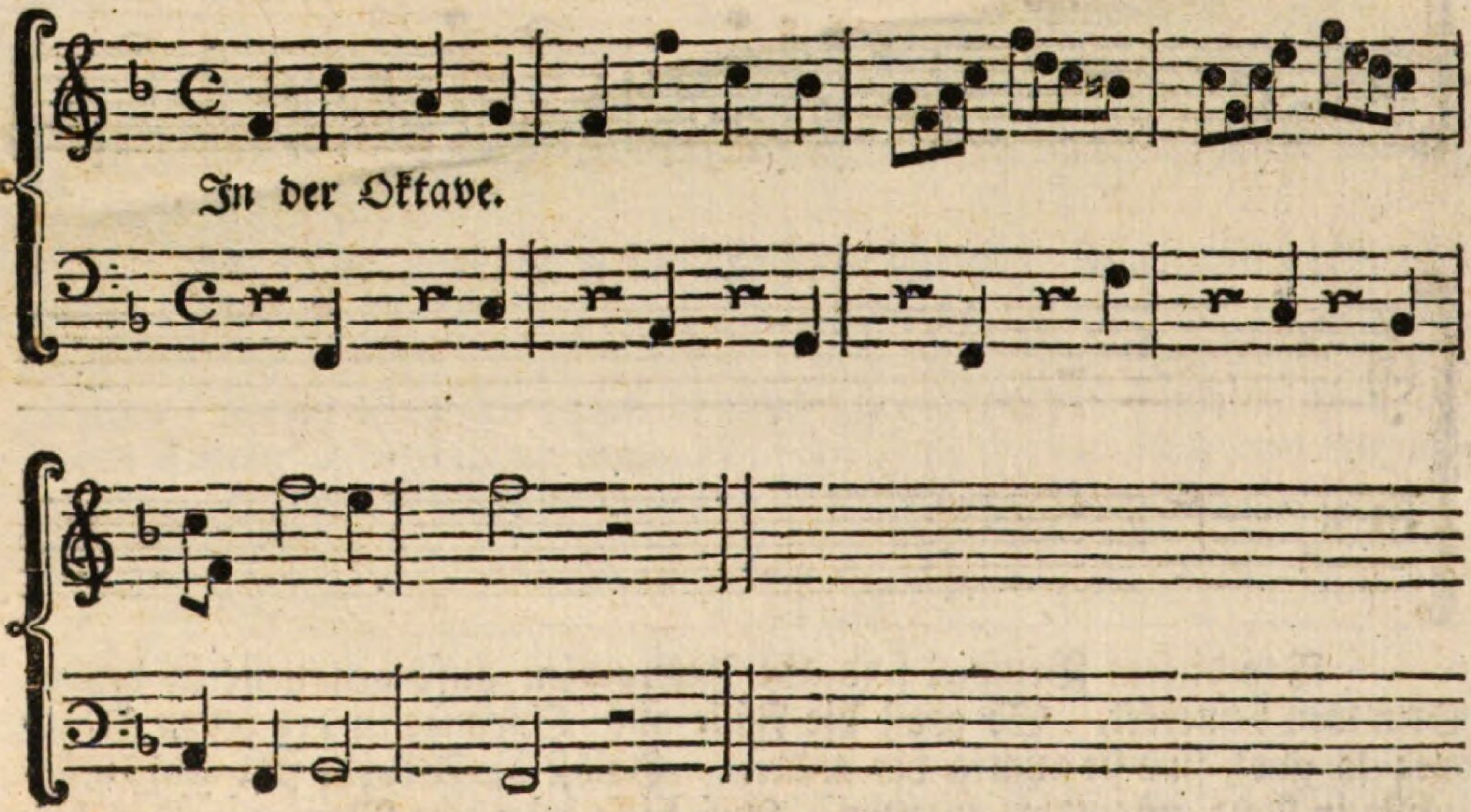


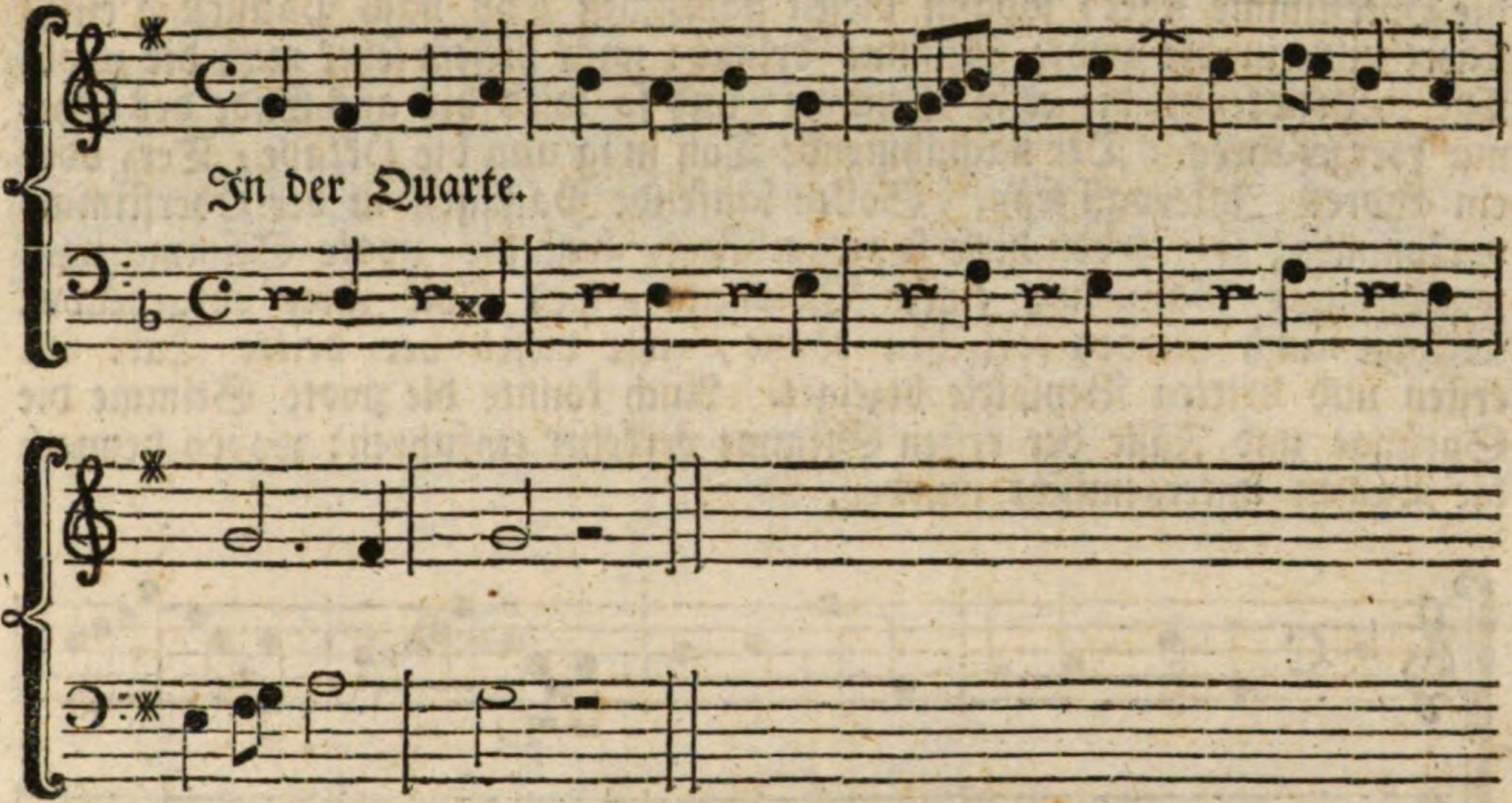
Bey dieſem Beyſpiel ſind alle Intervallen aufs genaueſte in beyden Stimmen bemerket. So groß die Fälle oder Sprünge in der erſten Stimme; ſo groß ſind ſie auch in der andern. Selbſt die Akkorde ſind aufs möglichſte in Acht genommen worden. Auf dieſe nämliche Manier werden diejenigen Fugenſätze von dieſer Klaſſe gemacht, die in der Oktav oder im Einklange nach einander eintreten.

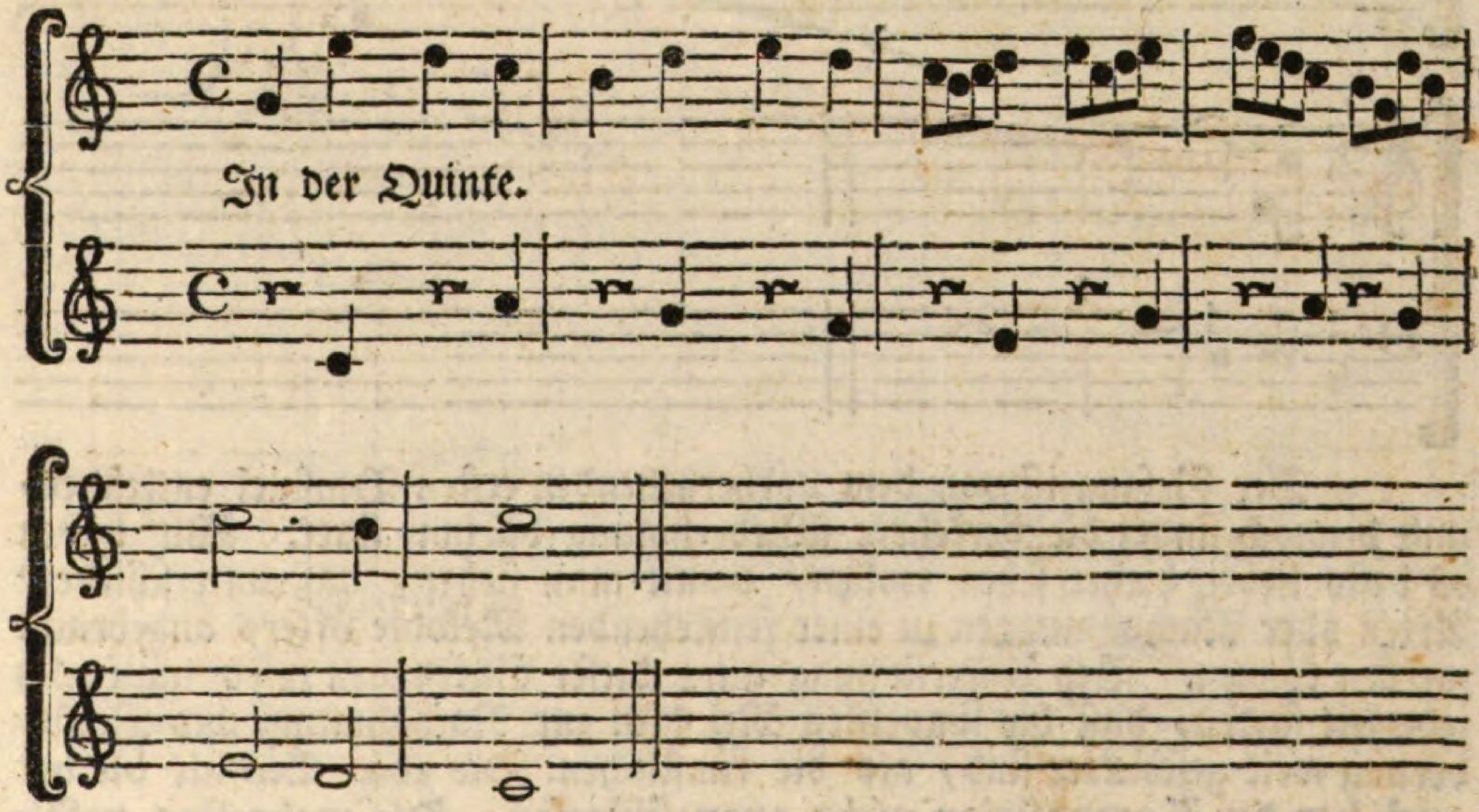
Dieſe und die vorhergehende zwo Arten ſind überall hin zu gebrauchen, wo Fugen verlangt werden. Die Melodie des anfangenden Glie-

des kann man nach Belieben zurichten. Alle Freyheit iſt da. Wie die Gegenmelodie dazu verfertiget wird, das haben wir angezeigt. In der Ausarbeitung dieſer beyden melodiſchen Glieder finden ſich die zu verbeſſernde Fehler. Der Oktavkontrepunkt ſchickt ſich auch gut hieher. Allerhand artige Verbindungen, oder kurze Zwiſchenmelodien können hier angebracht werden ꝛc.

Noch eine künſtliche Art von Doppelfugen war bey den Alten gebräuchlich: wenn die zwote Stimme ein Viertheil pauſirte, und dann den erſten Ton der Oberſtimme angabe: nach Pauſirung eines abermaligen Viertheils, den zweyten Ton nachmachte, und ſo beſtändig in der Abwechslung mit einem Ton der Oberſtimme und einer Pauſe fortfuhre. Dieſe Art beſtunde wieder in verſchiedenen Klaſſen. Die zwote Stimme gienge im Einklange, in der Oktave, oder in der Quarte, Quinte und Sexte nach. Man ſiehet aus dieſem Zwange, daß die Oberſtimme ſelten gut ſingen konnte, indem ſie gezwungen war, die Fortſetzung ihrer Melodie bloß nach der zwoten Stimme ihrer Nachahmung anzuſtellen.

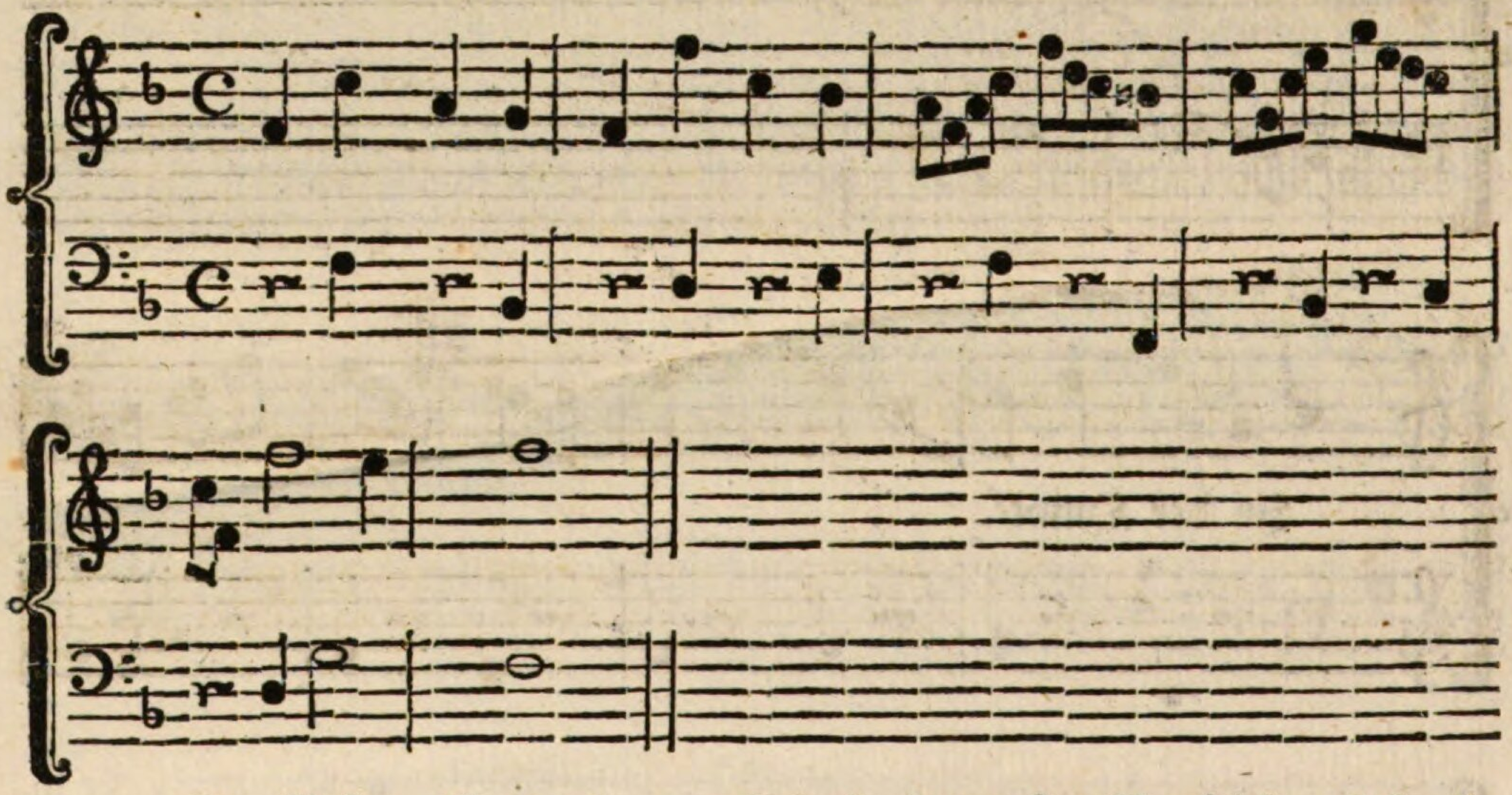






Man ſiehet, daß in dieſer Art auch die Quinten und Diſſonanzen ſtatt finden können. Die Pauſe verurſacht, daß die Quinte, ſowohl, als die durch ihre Umwendung entſtehende ungebundene Quarte erſcheinen darf. Zur Verfertigung gehöret: daß man bey allen drey Beyſpielen nur ein Viertheil in

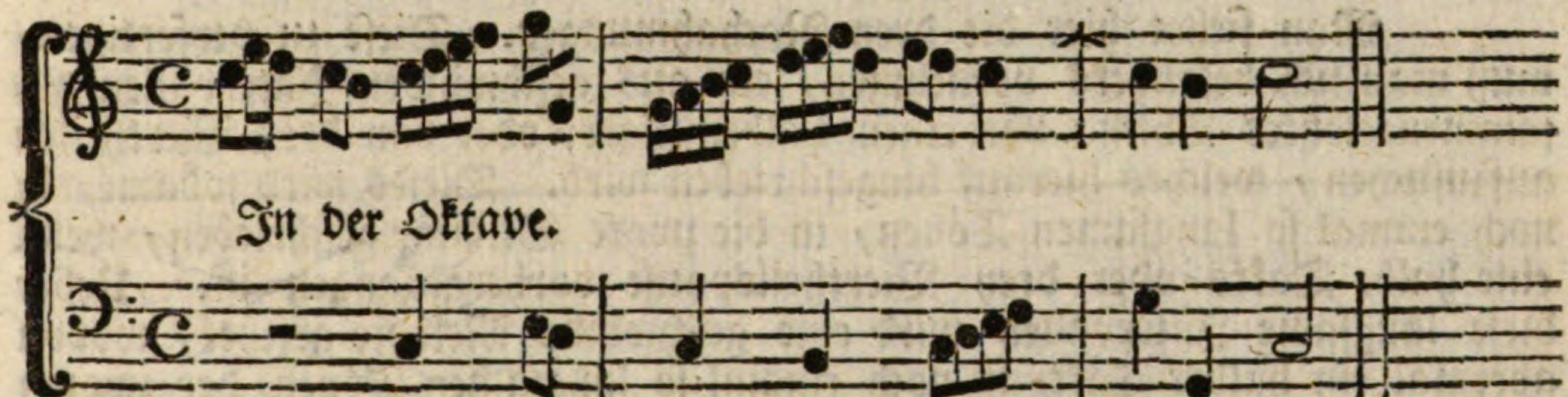
die Oberſtimme ſetzet, ſodann dieſen nämlichen Ton nach Pauſirung eines Viertheils in die zwote Stimme bringt: nach dieſem ſetzet man die zwote Viertheilsnote in die erſte Stimme: und ſo wird bis ans Ende des Thema fortgefahren. Der nachahmende Ton mag nun die Oktave, Terz oder ein andres Intervall ſeyn. Sollen laufende Paſſagen in der Oberſtimme vorkommen; ſo werden dieſe ſo eingerichtet, daß die zwote Stimme nach jedesmaliger Pauſirung eines Viertheils, den Ton ihrer vorgehenden Melodie auch hierbey fortſetzen könne, wie dieſes der dritte Takt im erſten und dritten Beyſpiele bezeiget. Auch konnte die zwote Stimme die Sprünge und Fälle der erſten Stimme verkehrt einführen: wobey dennoch die Pauſen untergemiſcht wurden.

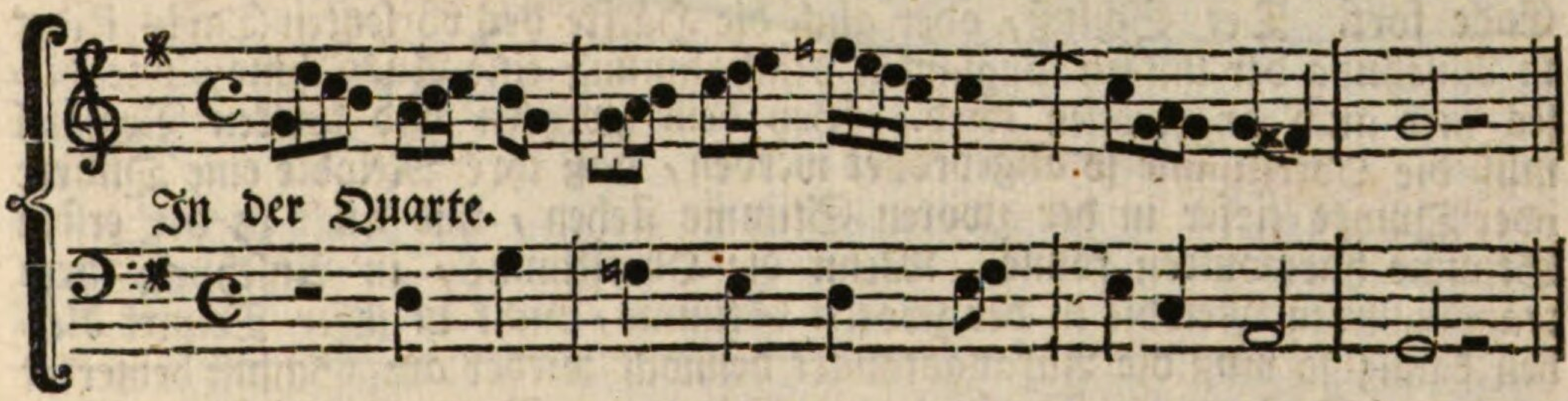


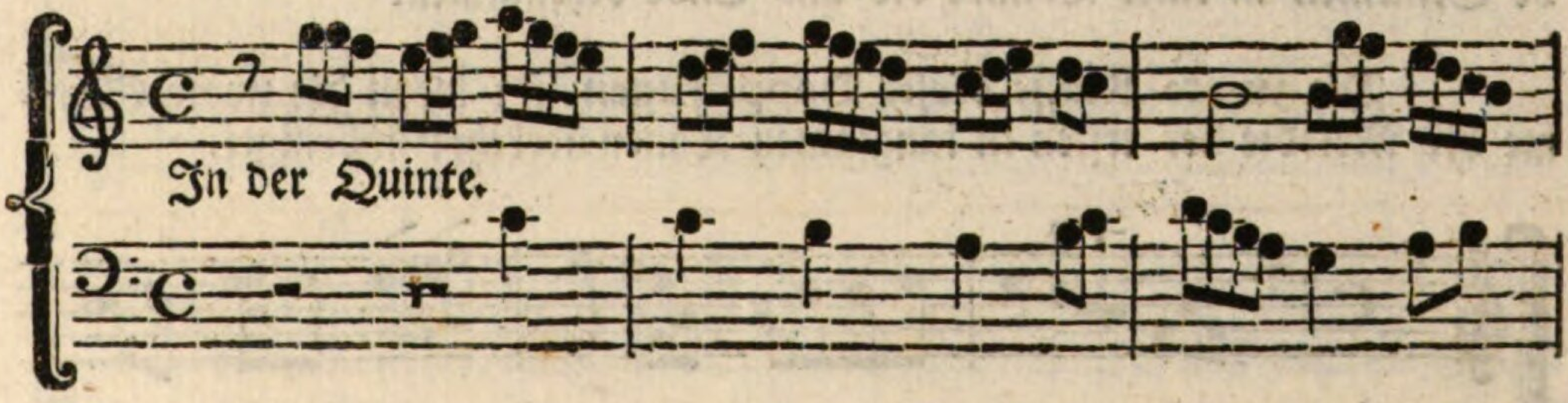
Der Geſang iſt von dem vorhergehenden erſten Beyſpiel entlehnet, und dennoch findet die verkehrte Wiederholung darinn ſtatt. Wir haben es deſto lieber hieher ſetzen wollen, damit man ſiehet, daß unterſchiedene Arten oder Nachahmungen zu einer feſtſtehenden Melodie öfters angebracht werden können. Bey Unterſuchung aller dieſer Gattungen wird man doch jederzeit finden, daß die ſimpelſten Melodien zur Nachahmung und Veränderung weit geſchickter ſind, als die künſtlichen. Die edle Einfalt bleibet auch bey der Kompoſition nicht ausgeſchloſſen. Die mehreſten gefälligen Melodien gründen ſich auf ſie. Auch die meiſten Leidenſchaften werden durch ſie vorgeſtellet.

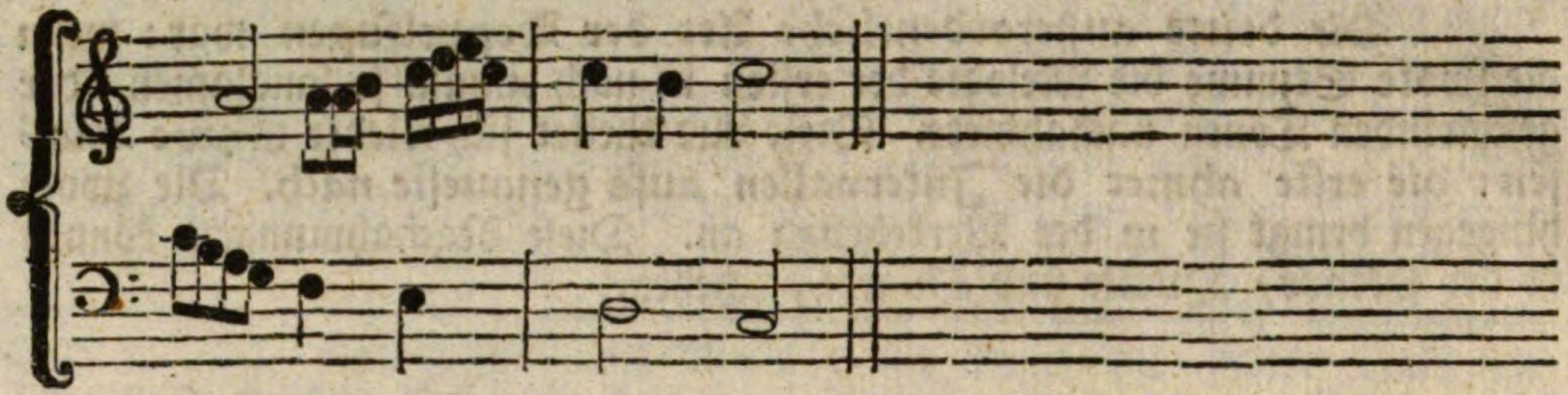
Die

Die dritte außerordentliche Art der Doppelfugen war: wenn die zwote Stimme die Melodie der erſten in noch einmal ſo langſamen oder geſchwinden Tönen nachahmete. Dieſe Art theilet ſich wieder in zwo Klaſſen: die erſte ahmet die Intervallen aufs genaueſte nach. Die zwote hingegen bringt ſie in der Verkehrung an. Dieſe Nachahmungen können in der Oktave, Quinte und Quarte geſchehen.



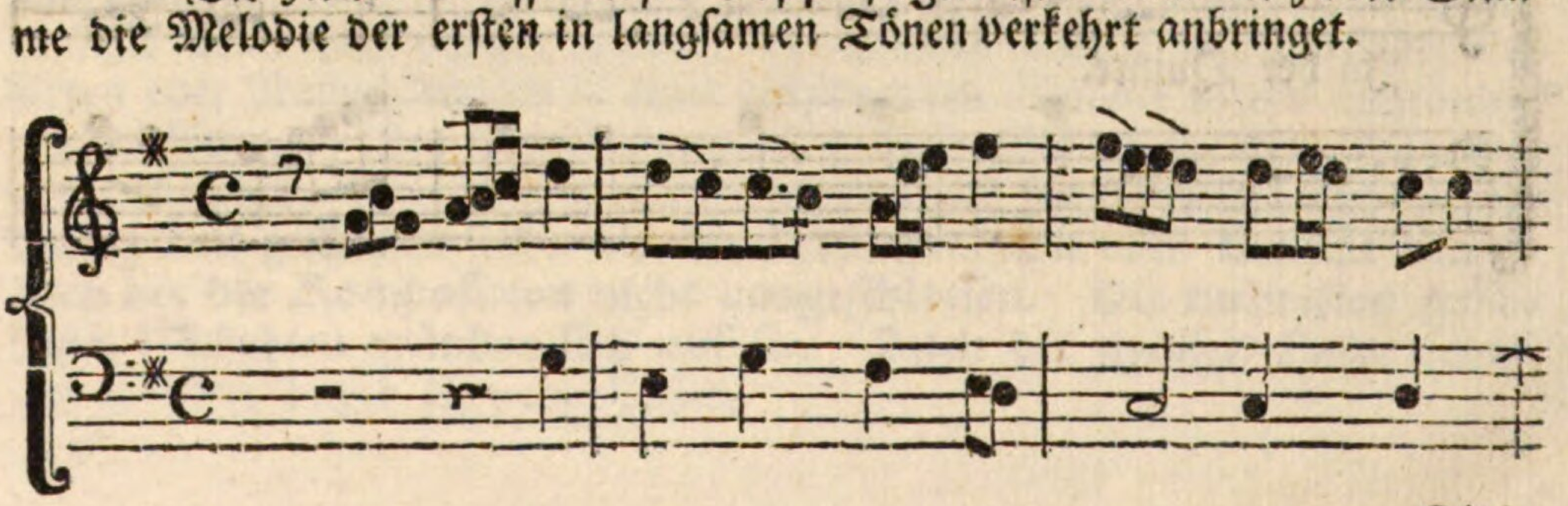




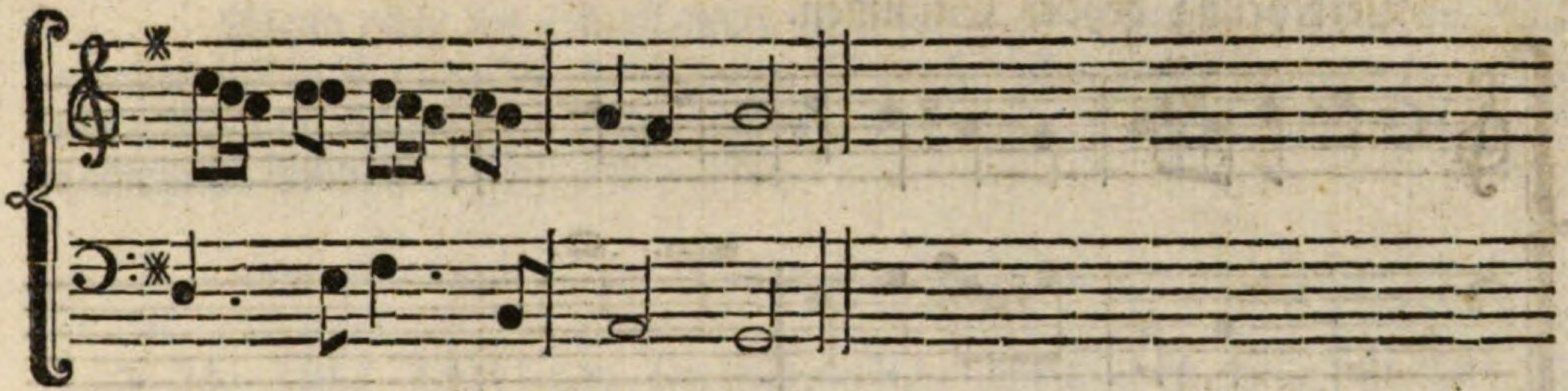


Man ſiehet hier die drey Nachahmungen. Dieſe zu verfertigen, muß man ſich beſonders vornehmen, ein aus geſchwinden Intervallen zuſammengeſetztes Thema von einem halben Takt, oder von drey Viertheilen aufzuſuchen, welches hierauf hingeſchrieben wird. Dieſes wird ſodann, in noch einmal ſo langſamen Tönen, in die zwote Stimme geſchrieben, wenn eine halbe Takts- oder drey Viertheilspauſe vorhergegangen iſt. Ueber dieſe langſame Intervallen wird eine geſchwinde Melodie geſetzet, wovon abermal ein halber Takt, in noch einmal ſo langſamen Tönen, der zwoten Stimme gegeben wird: und ſo fährt man mit dieſer Abwechslung bis ans Ende fort. Der Schluß, oder auch die Hälfte des vorletzten Takts leidet in Anſehung der untern langſamen Nachahmung eine Ausnahme, wie dieſes hier auch angetroffen wird. Bey dem zweyten und dritten Beyſpiel muß die Oberſtimme ſo angeordnet werden, daß ihre Melodie eine Quarte oder Quinte tiefer in der zwoten Stimme ſtehen, und auch zu der erſten Stimme harmoniren könne. Wenn die Oberſtimme, in Anſehung ihrer transponirten Melodie in der zwoten Stimme, nicht in ihrer Tonart bleiben kann; ſo muß die Anfangstonart dennoch wieder am Schluß bemerket werden. Das zweyte Beyſpiel zeuget hiervon. Beym dritten bleiben beyde Stimmen in einer Tonart bis ans Ende beyſammen.

Die zwote **Klaſſe dieſer Doppelfugen** iſt: wenn die zwote Stimme die Melodie der erſten in langſamen Tönen verkehrt anbringet.



Die

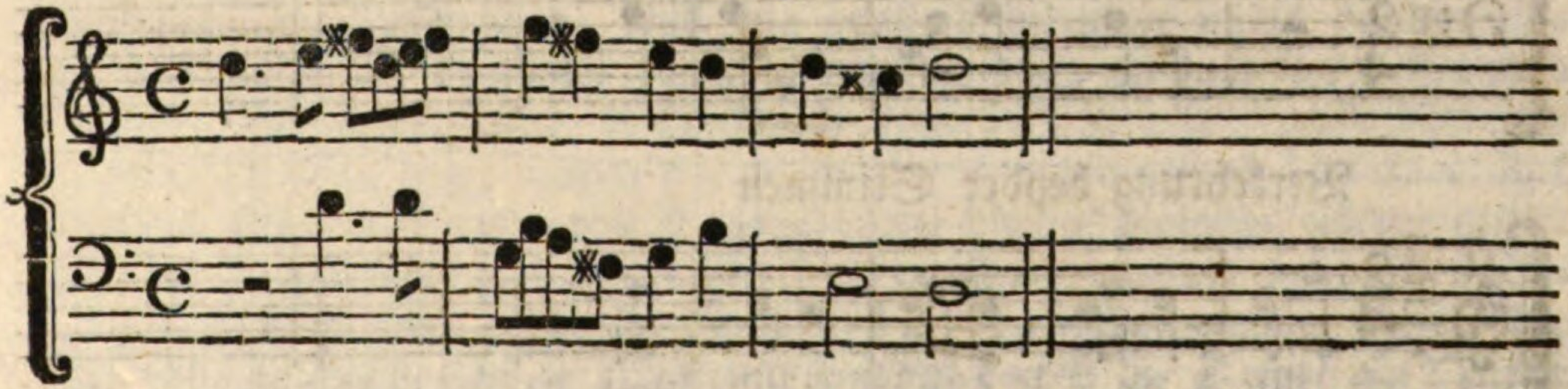


Die Anfangsmelodie wird bis ins dritte Viertheil des vierten Takts in der zwoten Stimme verkehrt nachgemacht. Alle Sprünge, Fälle und Stuffen ſind aufs genaueſte in der Verkehrung nachgeahmet worden. Die Verfertigung iſt mit vorhergehenden einerley, nur daß der obere halbe Takt in ſeiner verkehrten Größe erſcheinet: daß mithin die Größe der Sprünge in der erſten Stimme, bey der zwoten durch eben ſo große Fälle aufs genaueſte beybehalten werde. Dieſes Beyſpiel zeiget einen ſolchen Sprung in die Terz hinauf, beym Anfang der erſten Stimme, welcher Sprung durch einen Fall in die Terz herunter nachgeahmet wird.

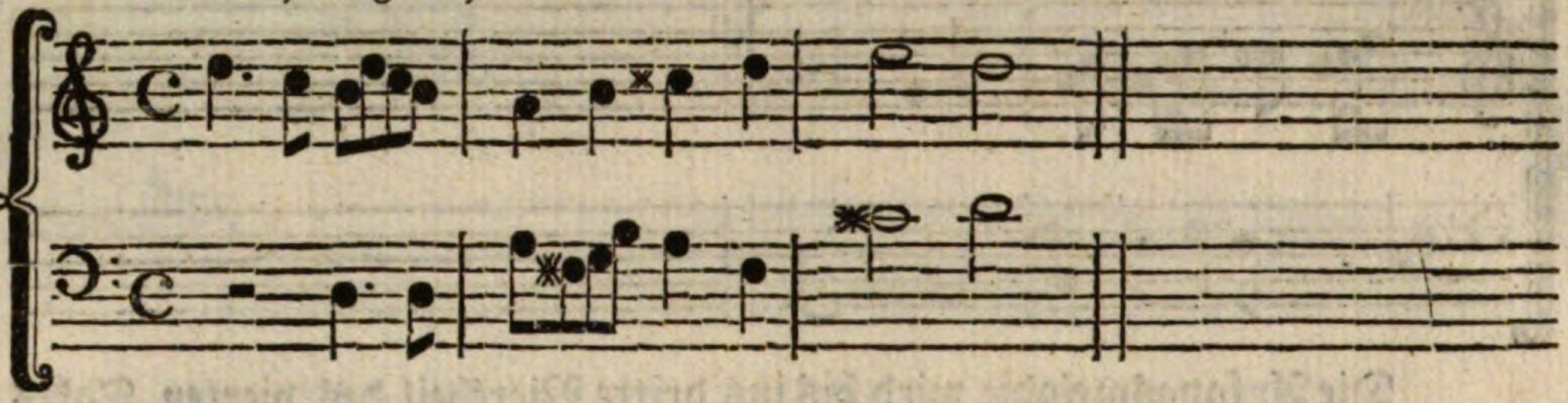
Diejenige Art hielte man auch vor ſehr künſtlich: **wenn zwo verſchiedene melodiſche Glieder im Fortgang der Fuge zugleich mit verkehret werden konnten.** Zur Verfertigung dieſer Art gab man folgende Regeln:

1) **Die Quinte zu meiden, desgleichen auch die ſincopirenden Diſſonanzen.**

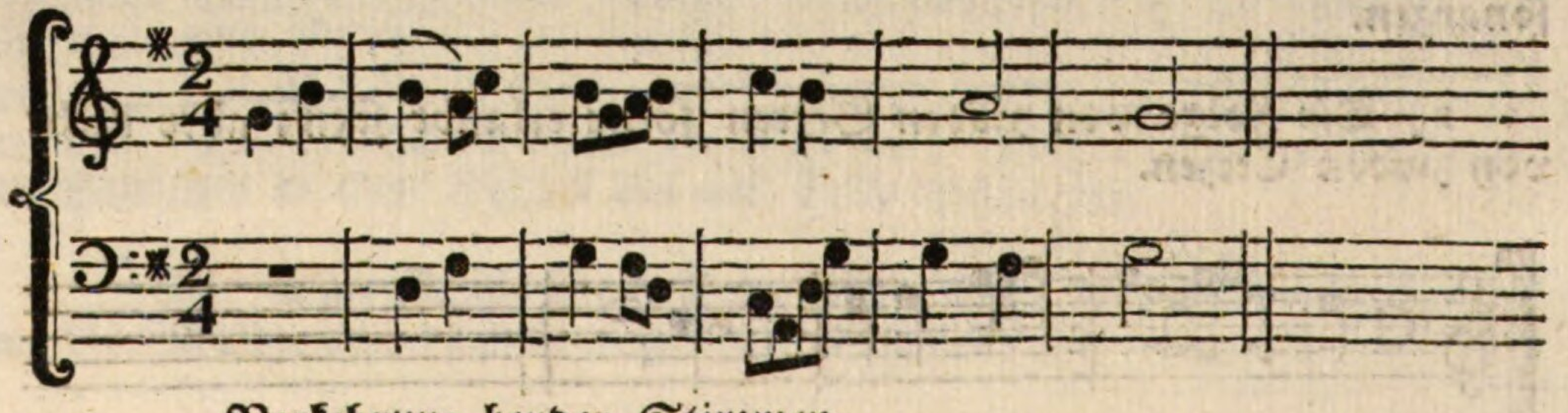
2) **Die Folge von zwoen Sexten ſollte erlaubt ſeyn; aber nicht von zwoen Terzen.**



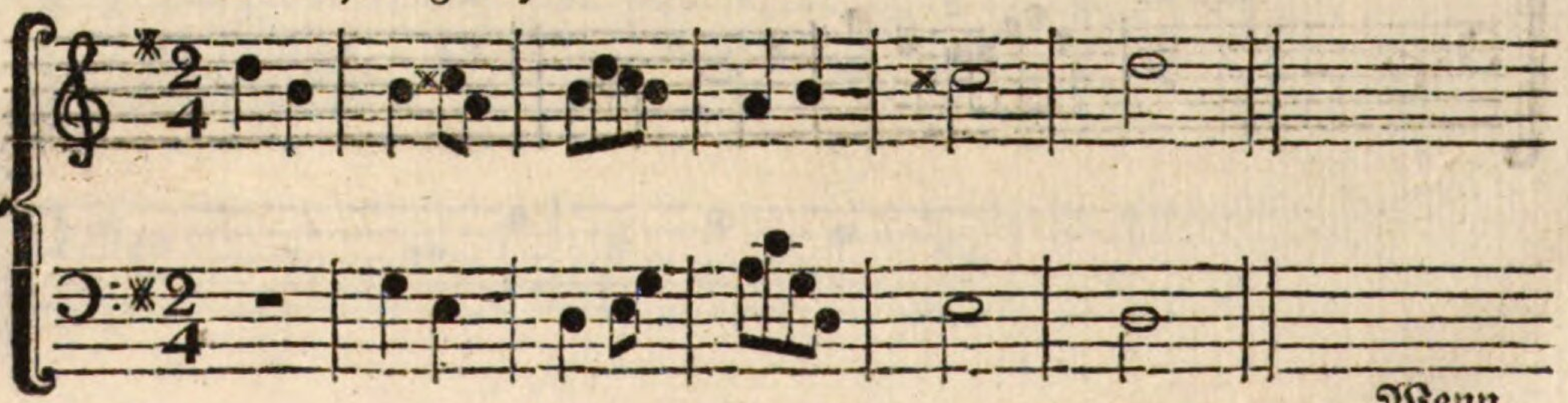
Verkehrung beyder Stimmen.



Der dritte Takt ſtellet ungeachtet des Verbothes eine Bindung vor. Wollte man ein ſolches Beyſpiel ohne dieſe Regeln verfertigen: ſo ſchreibe man einen Takt eines Thema hin; zu dieſem ſogleich die Verkehrung: alsdann ſetze man die zwote Stimme ſowohl zum rechten Anfang, als auch zur Verkehrung der Oberſtimme, doch ſo, daß der Anfang der zwoten Stimme auch nachgehends in ſeine Verkehrung geſetzt werde. Man wird nun bald ſehen, was in der Verkehrung geändert werden muß. Dieſe Art kann auch in der Quarte und Quinte wiederholt oder nachgeahmet werden. In dieſem Fall muß die Wiederholung zuerſt geſchrieben ſeyn, und dann die Verkehrung in beyden Stimmen nachfolgen. Wenn die zwote Stimme in der Quarte die Nachahmung vornimmt, und beyde Stimmen nachgehends verkehret werden ſollen; ſo muß die Oberſtimme in der andern ihrem Anfangston, eine Oktave höher anheben, dagegen überkömmt die zwote Stimme den Anfangston der erſten.



Verkehrung beyder Stimmen



Wenn aber die Oberſtimme in ihrer angefangenen Tonart verkehrt werden ſoll; ſo muß die vorhin eine Quarte tiefer geſtandene zwote Stimme noch um einen Ton tiefer gehen, und alſo in die Quinte geſetzt und verkehret werden.

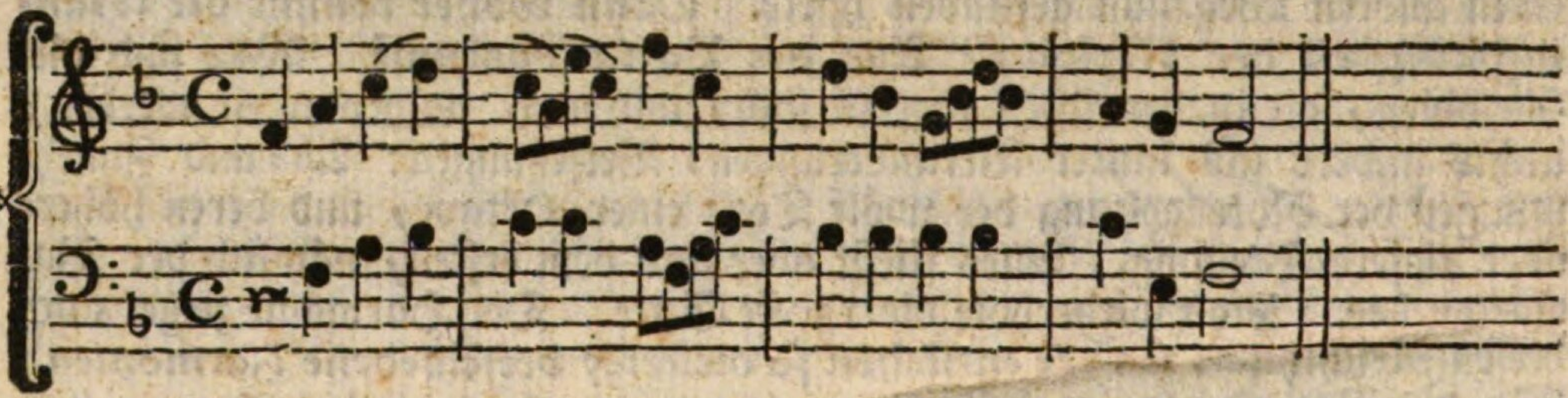
Wer eine Freude an dergleichen Ausarbeitungen hätte, der möchte dieſe außerordentliche Fugenſätze immerhin machen. Er würde dennoch auch bey dieſer Arbeit eine Urſache finden, die Mannigfaltigkeit und den Reichthum der Harmonie und Melodie zu bewundern. Manche ſchöne Melodie würde ihm dadurch gleichſam in die Hände fallen, die er vielleicht durch einen andern Weg nicht gefunden hätte. **Dann woher kömmt die Mannigfaltigkeit der Melodie? Aus der Variationskunſt.** Was ſind alle Melodien, die in der Welt bereits ſind, und noch nachkommen werden? nichts anders als lauter Veränderungen: Verſetzungen: Ab- und Zunehmungen der Notengeltung der zwölf Töne einer Oktave, und deren höhere oder tiefere Stellung. Alles fließt aber aus dem erſten, nämlich der Variation her. Man wiederhole die 150ſte Seite. Die Harmonie zeiget auch dieſen Reichthum: **woher entſtehen ſo vielerley verſchiedene Harmonien? Aus der Retardation und Anticipation eines oder etlicher Intervallen der drey Hauptakkorde.** Woher entſpringt die ſo verſchiedene Wirkung der Harmonie überhaupt? Aus der Ab- und Zunehmung der Akkorde, in Anſehung ihrer Intervallen. **Der Einklang aller Arten von Inſtrumenten macht eine beſondre Wirkung.** Wie groß und mannigfaltig iſt dieſe bey den Terzen- und Sextengängen, wenn ſie mit gleichen Inſtrumenten von jeder Art: dann mit ungleichen Inſtrumenten von allen Gattungen: oder mit der Begleitung von Singſtimmen vorgetragen werden! Der harmoniſche Dreyklang macht wieder eine beſondre Wirkung: und ſo auch die Vermiſchung mit andern Intervallen. Noch eine andre Wirkung macht die **vierſtimmige Harmonie.** Und wie groß iſt diejenige **volle Harmonie,** die von vielen verſchiedenen Inſtrumenten zugleich gehöret wird! kommen **die drey Bewegungen in** Betracht: ſo verurſacht eine jede aufs Neue eine beſondre Wirkung, wovon wir zwar ſchon die zwo erſtern hier angeführt haben, nämlich die **Sexten und Terzengänge,** die der **gleichen Bewegung:** und die **Vermiſchung mit andern Intervallen, die der wiedrigen Bewegung zukommen: es bleibt alſo noch die Seitenbewegung übrig, die uns ihre beſondre ſchöne Wirkung ſowohl durch die Kunſt als Natur zeiget.** Wir haben dieſe drey Bewegungen, ſowohl als das vorhergehende von der Wirkung der Harmonie, gleich im Anfange dieſes Werks deutlich beſchrieben.

Wir müſſen hier zum Beſchluß noch die künſtlichſte Art der außerordentlichen Fugenſätzen unſrer Vorfahrer anführen. Dieſe beſtunde darinn: wenn man den Kontrepunkt viermal verkehren konnte. Kömmt die Umwendung hinzu: ſo entſtehen acht Veränderungen. Zur Verfertigung dieſer Art gehören folgende Regeln:

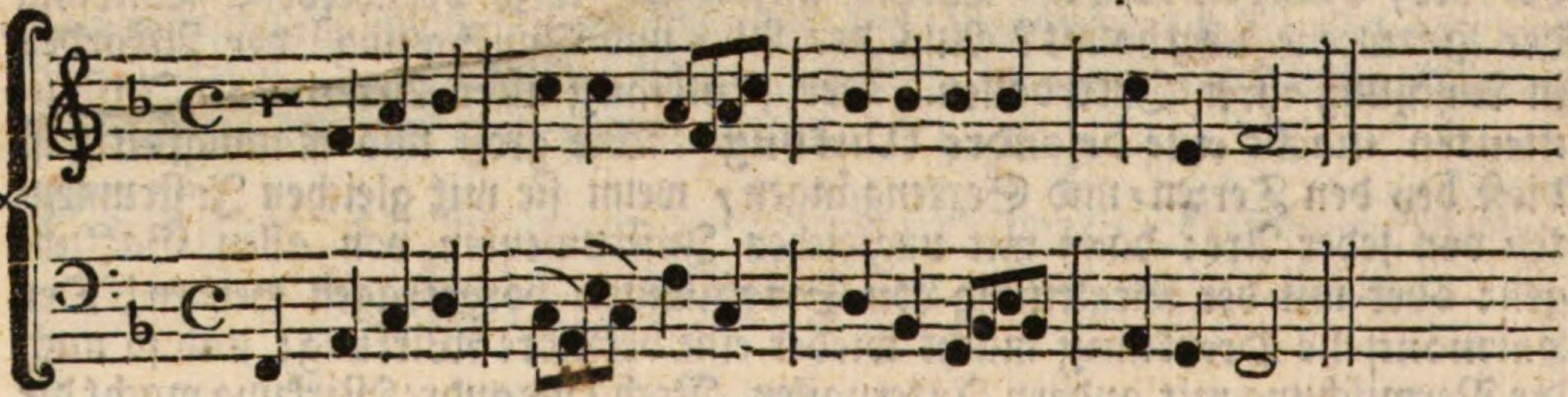
1) **Muß die Quinte gänzlich gemieden werden.**

2) **Müſſen keine Bindungen noch Diſſonanzen vorkommen.**

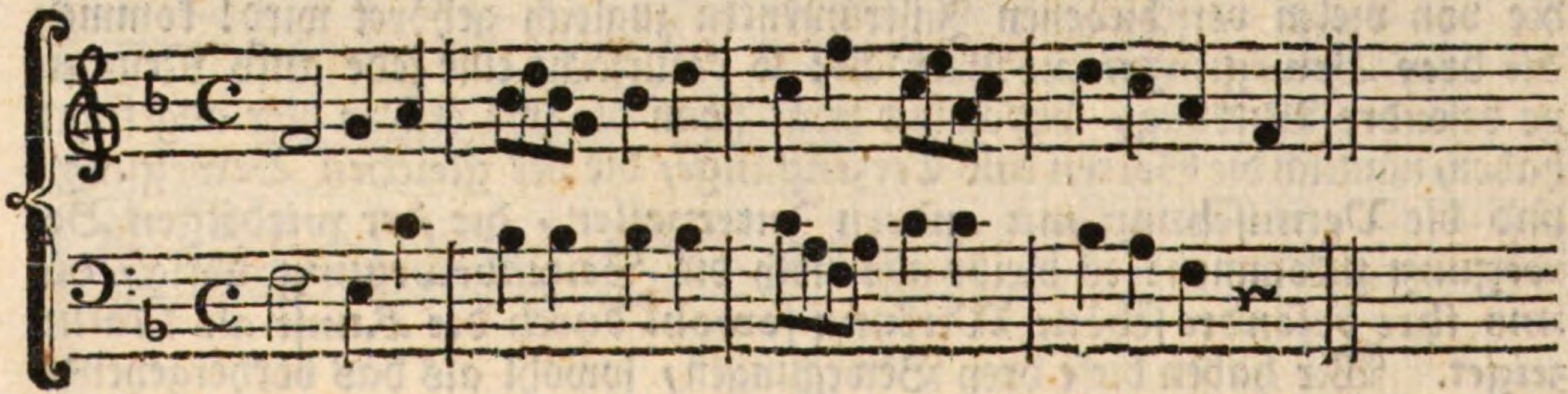
3) **Soll auch kein einziger Ton im Durchgang diſſoniren.**



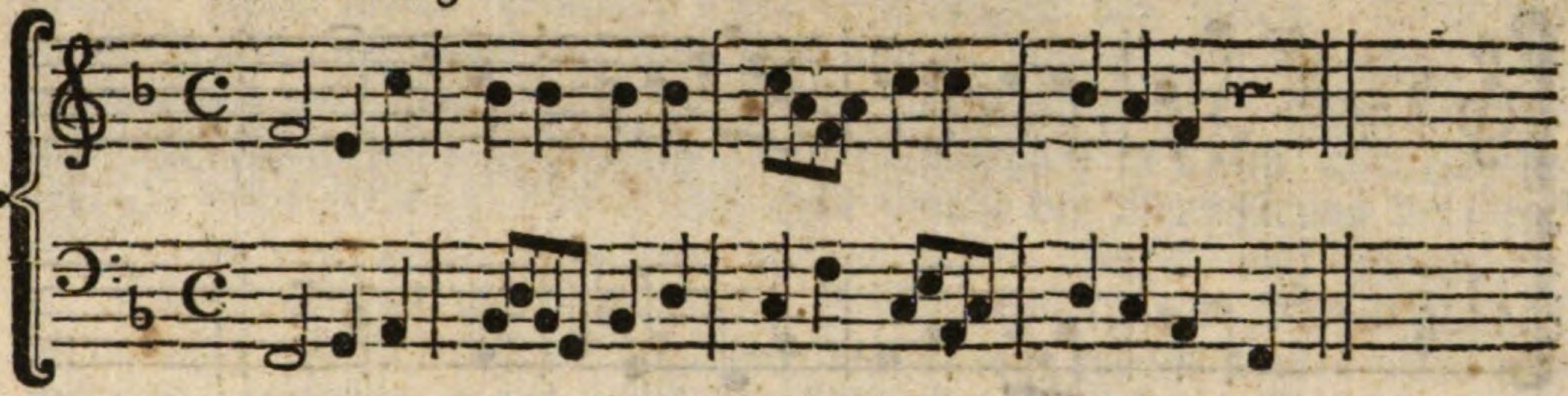
Umwendung.



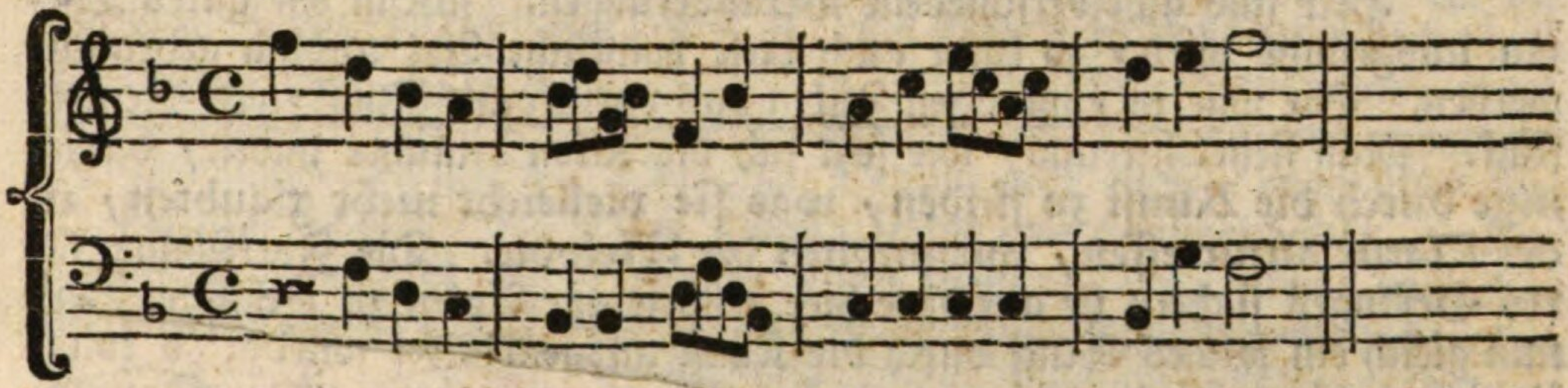
Rückwärts.



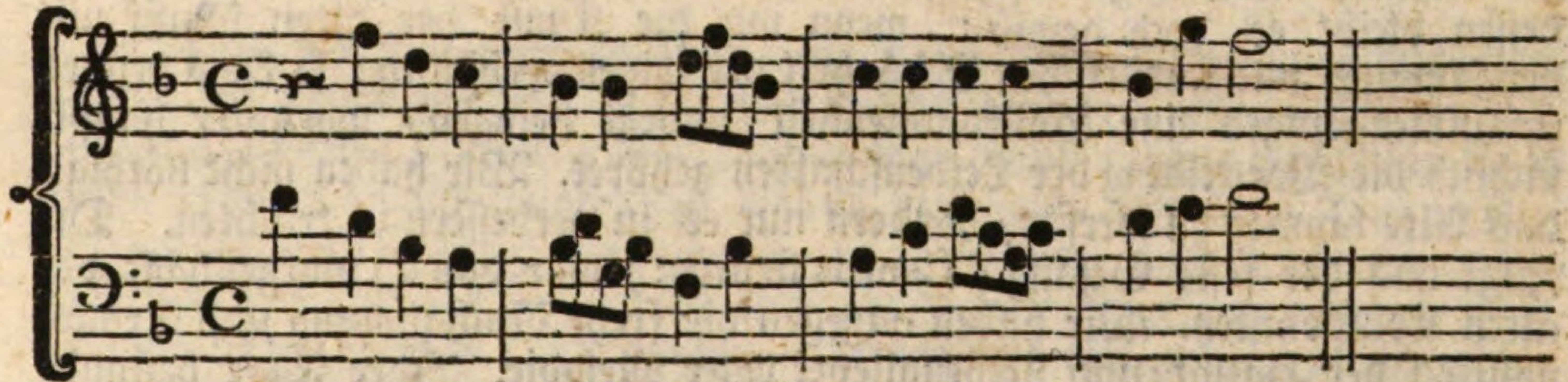
Umwendung.



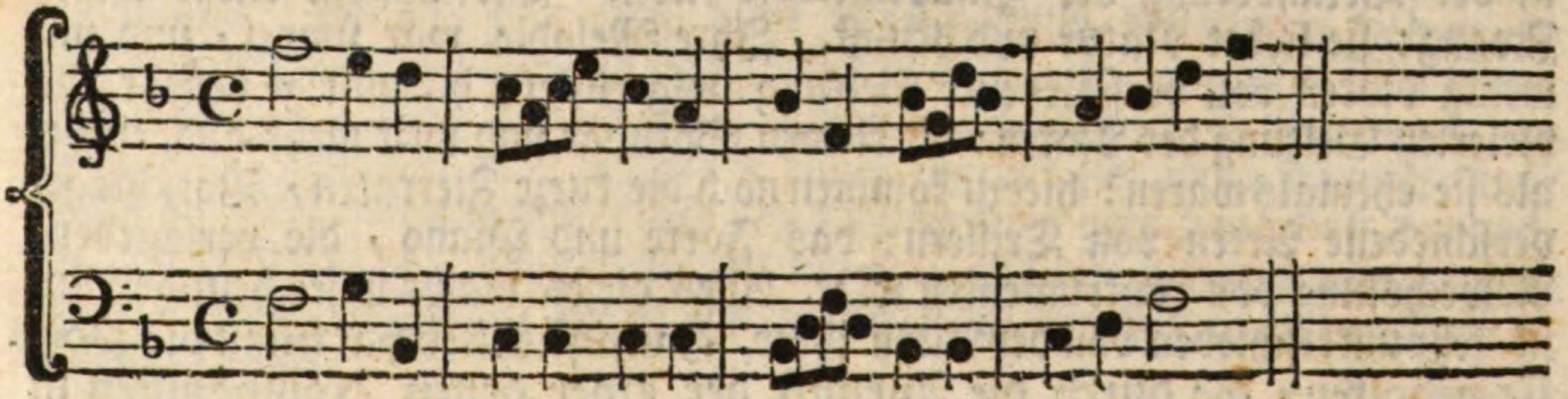
Verkehrt.



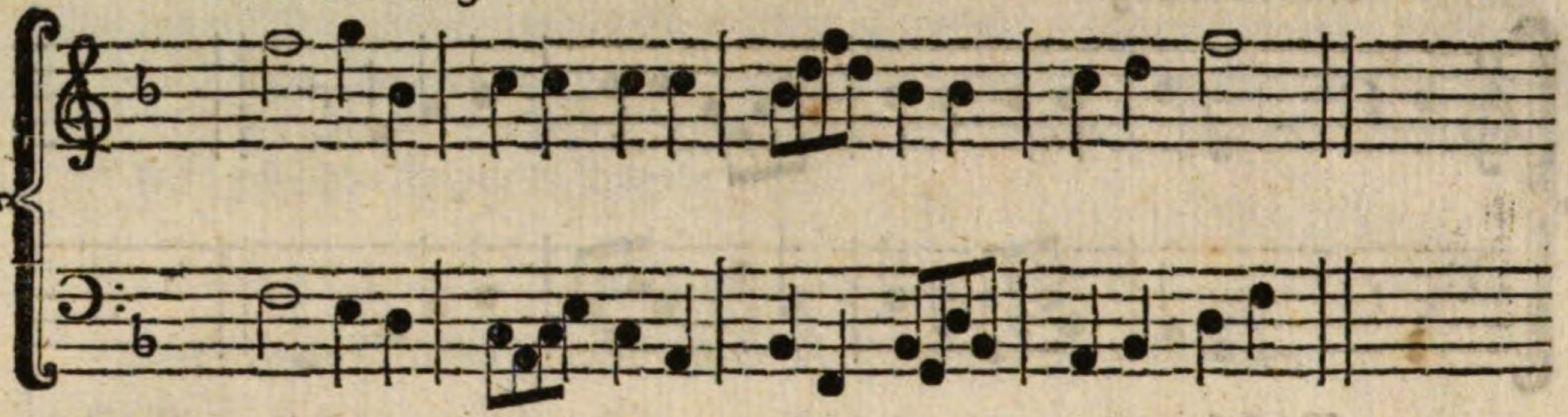
Umwendung.



Rückwärts.



Umwendung.



Hier ſind acht verſchiedene Veränderungen. Wenn ein gutes Thema ausgeſucht wird, ſo kann auch dieſe künſtliche Art nützlich gebraucht werden. Sie war in ehmaligen Zeiten das vornehmſte Kunſt- und Meiſterſtück. Man ſiehet hieraus, wie ſehr ſich die Alten bemühet haben, dasjenige durch die Kunſt zu finden, was ſie vielleicht nicht glaubten, in der Natur anzutreffen, wir meynen die Melodie. Die Fortſetzung ihres Geſanges ſuchten ſie auf dieſe hier beſchriebene Arten zu erhalten. Ob nun gleich ein ſolches Stück durch die Kunſt ausgearbeitet wurde; ſo konnte es doch ſchwerlich den Ohren ſo vieles Vergnügen geben, und noch weniger diejenige Wirkung verſchaffen, die man heutiges Tages antrifft. Indeſſen bleibt es doch gewiß: wenn wir die Kunſt der alten Muſik mit der Anmuth und natürlichen Schönheit der itzigen verbinden; ſo kann beydes zuſammengezogen eine Vollkommenheit zuwege bringen, worunter hauptſächlich die Vorſtellung der Leidenſchaften gehöret. Wir haben nicht nöthig, das Alte hinweg zu werfen, ſondern nur es zu verbeſſern zu trachten. Die Fuge und der feſte Geſang (Cantus firmus:) war das Hauptgeſchäfft der alten Komponiſten. Wir haben dagegen die freye Nachahmung und Transpoſition der Haupt- und Nebenglieder einer Melodie. Ihre Fuge beſtunde aus lauter Kunſt, ſowohl in Anſehung ihrer geſätzmäßigen Eintrite, als in der Veränderung der Hauptmelodie ſelbſt. Die unſrige leidet keinen Zwang: ſie liebet Natur und Kunſt. Ihre Melodie war ſimpel, und mit wenig Noten von verſchiedener Geltung ausgerüſtet: die unſrige beſteht aus vielerley Geltung der Noten: die kleinen Sprünge ſind weit mehr ausgefüllt, als ſie ehemals waren: hierzu kommen noch die kurze Zierraten, Vorſchläge, verſchiedene Arten von Trillern: das Forte und Piano, die verſchiedene Abwechslung von Inſtrumenten ꝛc. ꝛc. Alles dieſes macht unſre heutige Muſik ſehr unterſchieden von der Alten ihrer. Hauptſächlich hat hiezu die Poeſie geholfen, die durch die Ankunft der Oper denen Komponiſten in die Hände gerathen iſt. Wie ſehr ein guter Text zur Erfindung der Melodie hilft, ja gar zur glücklichen Fortſetzung des guten Geſanges

die-

dienet: dieſes wiſſen erfahrne Opernkomponiſten am beſten. Was die Poeſie bey den Griechen vor eine Wirkung in Abſicht auf die Muſik hervorbrachte, und worinn dieſe wieder jener beförderlich war; dieſes verrichten beyde auch noch heut zu Tage, und vermuthlich in einem weit höhern Grade. Wir finden, daß, nach dem Grade der Verbeſſerung der Oper und Vermehrung dieſer Singſpiele, ſich auch die Muſik, und vornämlich die Melodie verbeſſert hat, woran die Poeſie jedesmal den größten Antheil genommen: welche doch die Richtſchnur war, nach der die Komponiſten ihre Arien ꝛc. verfertigt haben, und die dadurch ſo vieles zur Erfindung der Melodie beygetragen hat. Sie iſt es auch itzo noch, die uns gar oft die ſchönſten Gedanken darbietet, und ſo, als kämen ſie recht geruffen herbey. Selbſt diejenigen Texte, die vor Chöre gemacht ſind, können uns, wenn ſie geiſtreich abgefaſſet ſind, die beſten Anlagen zur Verfertigung einer guten Sinphonie verſchaffen. Vor allen Dingen aber muß, wenn alles dieſes Geſagte geſchehen ſoll, **die Poeſie ſelbſt gut ausgearbeitet, voller Harmonie, und in ihrer Natur ſchon ſingend ſeyn, wozu mancher Poet nicht aufgelegt iſt: denn wenn dieſer keine Muſik verſtehet: oder wenigſtens keinen guten Begriff von dieſer Wiſſenſchaft hat; ſo kann er dem Komponiſten auch nicht helfen.**

Wir wünſchen beym Beſchluß dieſer Abhandlung: der geneigte Leſer und Freund der Muſik ſey mit dieſer unſrer Arbeit zufrieden. Wir haben gethan, was wir konnten. Wenigſtens können wir dieſes ſagen: wir haben keine Mühe geſparet: keine langwierige Arbeit geſcheuet, und keine Zeit verſäumet, um alles dasjenige aufzuſuchen, zu erforſchen, und durch eine zimliche Reihe von Jahren zu prüfen, was wir hierinn vorgetragen haben. Wir bitten: unpartheyiſche Leſer belieben unſer Syſtem mit andern muſikaliſchen Schriften zu vergleichen, und ohne Vorurtheil zu unterſuchen. Geſchiehet dieſes; ſo ſind wir verſichert, Sie werden die Herausgabe dieſes Werkes nicht mißbilligen. Sollten wir auch nicht alles deutlich beſchrieben haben; ſo wird ein geringes **Nachdenken**, und eine **Uebung** dasjenige Abgehende noch erſetzen. Haben wir vielleicht etwas ausgelaſſen; ſo ſoll es in der Folge nachgeholt werden. Auch bis dahin erſtreckt ſich unſer Wunſch: daß alles hier Vorgetragene zum Nutzen und Vergnügen gereichen: daß dadurch der Wachsthum der Muſik befördert werden, und die allerangenehmſte Abwechslung mit der Arbeit, durch das unſchuldigſte Vergnügen an der Muſik, geſchehen möge.

Bayerische Staatsbibliothek München

Druckfehler.

Seite.	Linie.
82.	21. Man leſe Bindungen, anſtatt Bedingungen.
129.	Im erſten Takt des Baſſes Dis, anſtatt F.
160.	3. geſchahe, anſtatt geſchehe.
188.	4. Zeile, können, anſtatt kann.
231.	13. Pauſe, anſtatt Paufe.
261.	4. Zeile Anleitung, anſtatt Anweitung.
264.	Im fünften Takt der zwoten Stimme G, anſtatt E.
316.	26. Sylbenmaßes, anſtatt Syblenmaßes.

Ein neues Mittel die Schwindsucht zu curiren (siehe beylage zum Hamb. Correspondenten. No 88.) ist in Commission in der Gleditschen Buchhandl. zu Leipzig. 1 ℔ Species nebst 2 Loth tropfen kost 5 Rth. Hamb. Cour.

arcanum oculorum. bey Christian Gottlieb Scholtz auf dem heil. Geist Kirchhof in Hamburg. cost. 3 ℳ.

Die Orgel.

Die Kirche ist mein Aufenthalt
Hier steh ich, ohne es zu wissen.
Doch, eh noch der Gesang erschallt,
Tritt man mich schon mit Füßen.
Ich schreye laut, doch red ich nicht,
Und gleichwohl kan man mich verstehen.
Ich lehre manchen seine Pflicht,
Und kan nicht hören und nicht sehen.
Die Menschen gaben mir den Leib
Der Wind gab mir das Leben.
Ich bin nicht Mann; ich bin nicht Weib,
Doch kan ich beyden mich ergeben.

1500,-
Febr. 86

Walter Schelling
Buchbinderei

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Daube, Johann Friedrich,

Der musikalische Dilettant

Wien 1773

4 Mus.th. 328
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527132-0
VD18 14435977-001